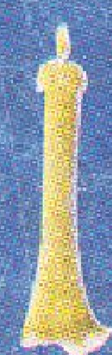
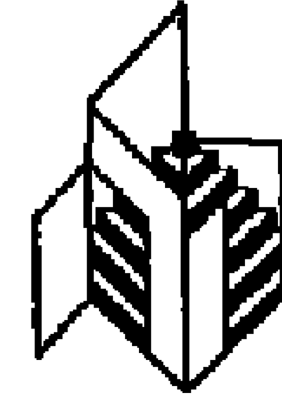
كتابات
نقدية
112

بلاغة التوصيل وتأسيس النوع

د. ألفت كمال الروبى




الهيئة العامة لقصور الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

بلاغة التوصيل وتأسيس النوع

د. ألفت كمال الروبى

يوليو
2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (112)

يوليو ٢٠٠١

التدقيق اللغوى : محمد عامر فاضل

كتابات نقدية
112

بلاغة التوصيل وتأسيس النوع

د. ألفت الروبى

المراســـلات : باسم مدير التـــحرير على العنوان التـــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصـــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

تقديم

يضم هذا الكتاب الدراسات التي كانت تود مؤلفتها إصدارها – مع دراسات أخرى لم تتحقق علي الورق- في كتابين على الأقل؛ أحدهما عن تشكل الأنواع القصصية في التراث العربي، والثاني عن بلاغة المرأة العربية الحديثة، إبداعاً ونقداً.

مؤسف ومؤلم أن الحياة لم تمهل ألفت الروبي كي تنجز بقية المشروع، وتنشره على الناس بالكيفية التي تطمئن إليها. وانطلاقاً من هذا الأسف والألم نحاول- وهيهات- أن نقوم بهذه المهمة قدر ما نستطيع. نحاول أن نستبطن – من خلال المنجز- ما كان سينجز؛ ملامح المشروع الكبير الذي كان يمور به ذهن ألفت الروبي ومشاعرها وأحلامها، منذ بداية حياتها العلمية في أوائل السبعينيات، وحتى رحلت في يونيو عام ألفين.

-١-

التحقت ألفت الروبي بحقل الدراسات الأدبية بعد حصولها على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ١٩٧١. أنجزت رسالتها للحصول على درجة الماجستير في موضوع عنوانه "**الصورة الفنية في شعر بشار بن برد**" لم ينشر. ولست أدرى إن كانت دراستها لهذا

الموضوع قد فرضت عليها- مثلما حدث معي علي سبيل المثال- الخضوع لمواضعات أكاديمية أو إنسانية، أم أنه كان البذرة الأولي غير المتبلورة، لمشروعها الذى أخذ فى التحقق. بعد ذلك، سجلت ألفت الروبي رسالتها للحصول علي درجة الدكتوراه فى موضوع "**تظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**" (صدر سنة ١٩٨٢)، وتقدم فيها تحليلاً ذكياً وعميقاً للجذور الفلسفية لمجمل النظرات البلاغية والنقدية للشعر فى التراث العربى القديم، وهو الجهد الذى استكملته فى دراستيها المنشورتين في هذا الكتاب "**مفهوم الشعر عند السجلماسى**" (١٩٨٤) و "**المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي**" (١٩٩٢).

مثّل هذا الاتجاه إنجازين مهمين في مشروع ألفت الروبي النقدي: الأول، وضع القدم علي مشكلة مهمة في النقد العربى قديمه وحديثه وهى "مشكلة التجنيس" أو تصنيف الأنواع الأدبية. والثاني هو اكتشاف هيمنة النوع الشعري، وغياب الاهتمام بالأنواع النثرية مع تعددها وتميزها. ومن هنا كانت الانتقالة الثانية في المشروع؛ وهي التحول إلى دراسة الفنون القصصية القديمة التى كان أستاذنا المرحوم **الدكتور عبد المحسن طه بدر** قد نبه إلى أهميتها فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه "**تطور الرواية العربية فى مصر**".

لاشك أن الدافع الأساسي لنشأة البلاغة ثم النقد في التراث العربي كان دافعاً تجنيسياً، لأنها انطلقت بصفة أساسية- كما

هو معروف – من البحث في قضية إعجاز القرآن، أى الخصائص المتعددة– وخاصة الفنية – التي جعلته متفوقاً على غيره من النصوص اللغوية، ومن بينها – بالطبع – الشعر الذى هو أعلى الأقوال بلاغة عند العرب. من هنا كان التمييز بين الشعر والقرآن محوراً لكثير من دراسات النشأة، التى سرعان ما تحولت إلى التركيز على خصائص الشعر وتمحيصه، بعد أن فرغت من مهمة إثبات إعجاز القرآن. وهذا التركيز هو الذي استمر موضوعاً للنقد حتى بداية العصر الحديث، حيث دارت الكتب الأولي في النقد العربي الحديث (**المرصفى/ أحمد ضيف/ طه حسين** ..إلخ) حول الشعر أيضاً دون أن تتطرق إلى الأنواع النثرية بقوة.

وحدث الاهتمام الحاد بقضية النوع الأدبي مع الوجود القوي للأنواع النثرية (المقال والقصة القصيرة والرواية والمسرحية) في الأدب العربي منذ بداية القرن العشرين، مما طرح على الدارسين والمترجمين مهمة التمييز النظرى بين هذه الأنواع وإبراز الفروق بينها أمام الكتاب والقراء معاً.

كان من الطبيعي أن تنطلق هذه الدراسات خلال النصف الأول من القرن من المفاهيم الأوربية للأنواع الأدبية، باعتبار التسليم الضمني أو المعلن بأن الأنواع النثرية قد جاءت متأثرة بهذه الأنواع الأوربية، ورويداً رويداً أخذ الانتباه يلتفت إلى احتمال الصلة بين الأنواع النثرية الحديثة والأنواع النثرية في التراث العربي القديم. ومن هنا كان لابد من العودة إلى تلك

النصوص النثرية وإعـــادة فحصـــها وتمحيصـــها للإمســـاك بخصائصها الفنية وملامح القص فيها.

غير أن الدراسات المبكرة فى هذا الشأن – مثـــل كتابـــات شوقي ضيف (**الفن ومذاهبه في النثر العربي**) وغيره كـــانت – كتابات وصفية عامة تخلو من التحليل الدقيق للخصائص الفنيـــة لتلك النصوص، ولا تبرز التمايزات النوعية بينها، وكان هـــذا هو الدافع الأساسي وراء توجه **ألفت الروبي** إلى دراسة الفنـــون القصصية فى التراث العربي لسد هذا النقص الفادح في دراسة الأدب العربي. فجاءت أولى دراساتها بعنوان "الموقـــــف مـــن القص فى تراثنا النقدي" سنة ١٩٩١ مبرزة التجـــاهل النســـبى للنقد القديم لهذه الأنواع، ثم أخذت تبحث عن ملامح هذا القص في النصوص النثرية ذاتها، كما هو واضـــح فـــى الدراســـات المنشورة في هذا الكتاب.

وقارئ هذه الدراسات يســـتطيع أن يلمـــح تميزهـــا بعـــدة خصائص لم تتحقق في الدراسات السابقة أو المعـــاصرة لـــها. أولى هذه الخصائص هي أن وعي ألفت النقدى الاجتماعى قـــد استطاع أن يلتقط أن العصر العباسى كـــان يشـــهد – بســـبب التطور الطبقى للفئات الوسطي من المجتمـــع– أنماطـــاً مـــن التحول في الكتابة، وخاصة في إطار النوع المســـمى تقليديـــا بالرسالة، بحيث كانت تتجه – من الداخـــل – نحـــو الكتابـــة القصصية، من هنا ابتعدت ألفت عن دراسة النصـــوص التـــي اتفق تقليدياً علي تصنيفها بوصفها نصوصاً قصصيـــة، مثـــل

المقامات وكليلة ودمنة وأقاصيص الجاحظ وغيرهـــا، لتمســك بهذه النصوص الكبيرة، التى لمحت فيها هذا التحول، الذى يبدو لي أن ألفت كانت تبحث فيه عن ملامح روائية، وليـــس فقــط قصصية، بل حتى يمكن القول ملامـــح روائيـــة متقدمـــة، أى ديالوجية، وليس رواية مونولوجية بسيطة. لم تقل ألفت ذلك ولم تعلنه، لكننى أستطيع أن أحدس به واضحاً سواء في دراســتيها عن التوحيدى أو فى دراستها عن "**رسالة الغفران**". وقد نجحت - بسبب إتقان أدواتـــها التحليليـــة الدقيقـــة - فـــى الإمســاك بخصائص لغوية وبنائية تدعم هذا الحدس بوضوح فـــى هـــذه النصوص.

وبمعنى ما فإن هاجس التجنيس عند ألفت، كان يبحث فيمــا هُمّش، سواء في التراث أو فى الأدب الحديث. فهذه العنـــاصر القصصية التى أمسكت بها كانت مهملة تماماً من قبـــل النقـــاد سواء القدماء أو المحدثون . وإذا كان المحدثون قـــد أدركـــوا بعض الأنواع القصصية الواضحة مثل التي ســـبق أن أشـــرنا إليها، فإن الاهتمام بالعناصر القصصية في النصـــوص التـــي درستها ألفت لم يكن - قبلها- قد تعدى مجرد الإشـــارة، دون تحليل مستفيض كالذي فعلته. هذا الأمر نفســه ينطبـــق علـــى دراستها عن **عبد الله النديم**، الذى أهمله النقد الحديث تمامـــاً، رغم وضوح العناصر القصصية فى مجمل كتاباته، إلى الحـــد الذي يجعلني أنا شخصياً أقود نتائج تحليلها إلى ما لم تعلنـــه، وهو أن كتابة النديم كانت هي النموذج الوحيد القادر، لـــو تـــم

الاهتمام به ومتابعته والكتابة على منواله، أن يقدم قصاً عربياً حقيقياً، يحقق محتوي شكلنا ولا يسقط في أسر التبعية للنماذج السابقة، سواء في التراث العربي أو الأشكال الأوروبية.

وبمعنى ما، أيضاً، يبدو لي أن دافع التضامن مع المهمش والمضطهد - كما كانت شخصية ألفت النبيلة في حياتها- كان هو الدافع أيضا للتوجه - في عقد التسعينات - للبحث عن بلاغة المرأة، سواء في الكتابات النقدية للنساء العربيات المحدثات أو في الكتابات الإبداعية. لاشك أن هذا التوجه قد توافق مع مد الحركة النسوية في العالم العربي في هذا العقد، ولاشك أيضا أنه قد توافق مع كون الكاتبة امرأة تعي هموم المرأة ومشاكلها وتعيشها لحظة بلحظة، غير أن هذا كله لم يقد ألفت إلى التخلي عن حيادها العلمي وموضوعيتها بوصفها باحثة أكاديمية. فقد جاء تحليلها، كما جاءت أحكامها- في النهاية - دقيقة بشأن الإيجابيات والسلبيات، سواء في كتابتها عن مي زيادة أو عن مي التلمساني أو عن نورا أمين؛ رغم النزعة التشجيعية التي أولتها لهاتين الكاتبتين الشابتين. وربما كانت الدقة المنهجية واتزان الشخصية وراء عدم مغالاة ألفت أيضا في كتاباتها في التوجه النسوي، فقد ظلت دعوتها أن تأخذ المرأة حقوقها وتتخلص من قهرها بنفسها- كي تكون ندا فاعلاً في الحياة مع الرجل. ولا يخرج عن هذا من وجهة نظري- بحثها الرائد الذي قدمت ملخصه في ديسمبر سنة ١٩٩٦ **(ندوة محمد حسين هيكل بالمجلس الأعلى للثقافة)**،

عن "**بداية نسائية للرواية العربية**" على يدي زينب فواز ولبيبة هاشم، والذى فتحت فيه أفقاً تلقفه الآخرون وأخذوا يتحدثون عنه دون معرفة أو دراسة. ومن المؤسف أن ألفت قد ظلت تعمل فى هذا البحث حتى قبيل وفاتها. لأنه فى تقديري بحث شديد الأهمية، ليس فقط في حقل الدراسات الأدبية. وإنما لأنه كان يمثل- بالنسبة لها- ذروة مشروعها العلمي والإنسانى، ففيه اجتمعت كل همومها فى البحث عن هوية علمية وإنسانية متميزة، لكن الأمراض الخبيثة حالت دون إتمامه. ومع ذلك يبقى لها حق الريادة فى هذا الميدان.

لقد كانت ألفت واحدة من أنبه بنات جيل السبعينات الذي شهد ازدهار الحركة الطلابية وانهيارها، حملت هموم الوطنيين من أبناء مصر، وأصابتها إحباطاتهم، وانهيارات أحلامهم بعد كامب ديفيد، لكن صلابتها ظلت قوية، وحرصها على علمها وقيمها، كان وراء إنجازها الذي كان قد أخذ فى التبلور، وكان المستقبل يعدها بالكثير، لكن ما تركته كاف ليكون بصمة خاصة واضحة لا يزول أثرها، وستثمر فى أبحاث زملائها وطلابها فى مستقبل البحث العلمي فى العالم العربى كله.

أ.د. سيد البحراوى

الفصل الأول

في تشكُّل النوع الأدبي

١-تشكُّل النوع القصصي: قراءة في رسالة التوابع والزوابع.
٢-تحوُّل الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران.
٣-محاورات التوحيدي وتعدد الأصوات.
٤-التوحيدي وأشكال الكتابة.

تَشَكُّل النوع القصصي
قراءة في رسالة "التوابع والزوابع"*

قرن كثير من الدراسات الحديثة، لا سيما التـــي تـــؤرخ للأدب الأندلسي، أو التي تعرض للنثر الفني في الأدب العربـي القديم، "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) بـــــ "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري (٤٤٩هـ). وشغلت هـــذه الدراسات بالبحث عن أسبقية أي منهما على الأخرى[١] ؛ فهناك من رجح أسبقية "رسالة التوابع والزوابع"، وهنـــاك مـــن رأى عكس ذلك. ولم يلتفت أصحاب هذه الدراسات إلى أن تزامـــن

* مجلة "فصول" المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريـف ١٩٩٣، ص ص ١٩٣-٢١٤.

هذين العملين ربما شكلته شروط موضوعية واحتياجات فنيـــة كان يستدعيها العصر – آنذاك – في المشرق والمغرب، علـــى حد سواء. وبعبارة أخرى، ليس المهم هو تأثر أحد الشـــاعرين بالآخر، أو أسبقيته على الآخر، ذلك لأن القضية هنـــا تتعلـــق ببلاغة نص جديد حاول أن يرتاد طريق التأليف القصصي.

وبرغم أن هذه الدراسات قد أدرجت الرســـالتين ضمـــن النثر الفنى، فهناك من تعامل مع "التوابع والزوابـــع" بوصفـــها نثرا فنيا أو قصصيا[٢] ، وهناك من أدخلها ضمن الرسـائل[٣] ، مثلها مثل الرسائل الديوانية والإخوانية والشخصية. ولم تثر أى من هذه الدراسات تساؤلات ما حـــول طبيعـــة هـــذا الشـــكل القصصى أو الخصائص التى جعلته قصصـــاً، ســـوى بعـــض الإشارات العامة إلى السرد أو الوصف فيها[٤] . كما لم يطـــرح سؤال ما عن السبب فى تسميتها "رسالة" ما دامت هى شكلا من أشكال القص. ولماذا لم يستخدم ابن شهيد أو أبو العلاء المعرى مصطلح "قصة" أو "حكاية"[٥] ، لا سيما أن المصطلحين كانـــا مستخدمين من قبل.

ومن هنا، تسعى الدراسة الحالية لـــــ "رســـالة التوابـــع والزوابع" لابن شهيد الأندلسى إلى معرفة كيفية تشـــكل النـــوع القصصى، من خلال استقراء النص نفسه، وذلك لتحقيق هـــدف أبعد هو معرفة الدواعى التى أدت إلـــى تشـــكل هـــذا النـــوع القصصى ومحاولة الإجابة عن سؤال سبق طرحه عن الســـبب في اتجاه بعض الشعراء مثل ابن شهيد إلى الكتابة القصصيـــة،

برغم أن القص بأشكاله المتعددة فى تراثنا الأدبى كان مهمشا وغير معترف به[٦] ، وما إذ كانت الدواعى الدافعة إلى ذلك دواعى فنية أم اجتماعية، إذا كان واردا الفصل بين الأدبى والاجتماعى.

-١-

كان ابن شهيد (٣٨٢-٤٢٦هـ) ينتمى إلى أسرة عربية أرستقراطية، ارتبطت مصالحها بمصالح الفئة الحاكمة فى الأندلس من الأمويين والعامريين؛ فكان جده أحمد بن عبد الملك بن شهيد وزيراً للخليفة الناصر لدين الله (٣٠٠-٣٥٠هـ). كما كان أبوه وزيراً للمنصور بن أبى عامر (٣٦٦-٣٩٢هـ). وقد استوزر ابن شهيد نفسه للخليفة المستظهر (٤١٤هـ) وقدر لابن شهيد أن يعيش فترة عصيبة فى تاريخ الأندلس (٣٩٩-٤٢٢هـ)، تلك الفترة التى اصطلح المؤرخون على تسميتها بعصر الفتنة، والتى انتهت بسقوط قرطبة عاصمة الخلافة الأموية.

وقد شهدت قرطبة، بسبب استقرارها السياسى النسبى فى القرن الرابع الهجرى، تحولا اقتصاديا لم يعتمد فقط على تطور أساليب الزراعة والرى ودخول زراعات جديدة[٧]، بل جاوز ذلك إلى أن الزراعة لم تعد هى نمط الإنتاج الوحيد، ذلك أنها شهدت فى الفترة نفسها تحولا تجاريا واسعا، فضلاً عن ظهور بعض الحرف والصناعات، مما كان يمهد لظهور طبقة

وسطى[٨]تقع بين "طبقة الخاصة، وهـــى طبقــة أرســتقراطية الحكام ونبلاء الوظيفة وكل من له علاقة بخدمـــة الحكـــام"، و "طبقة العوام من أصحاب المهن المستهجنة الذين كانوا يشكلون السواد الأعظم من سكان المدينة"[٩]. وأدى هذا التحـــول إلـــى كسر نمطية المجتمع القديم، الذى كان زراعيا فـــى الأســـاس، بنسقه القيمي والأخلاقي وتصوراته، وإقامة علاقـــات جديـــدة ومغايرة وأنماط مختلفة من السلوك.

إلا أن هذا الاستقرار لم يدم لقرطبة طويلا، فقبيل أن يبدأ القرن الخامس الهجرى بدأت الفتنة تشتعل، ولم تخمد إلا بعد ما يقرب من خمسة وعشرين عاما، أى بعد أن انهارت الخلافـــة الأموية. وانتهى الأمر بإلغاء الخلافة نظاما للحكـــم، وإعـــلان جمهورية الأشراف من جماعة الوزراء نظاماً جديـــداً للحكـــم، يقوم على الشورى، بقيادة أبى الحزم جهور أحد أثرياء الطبقـــة الأرستقراطية فى عام ٤٢٢هـ[١٠].

لم تكن مدينة قرطبة إذن– فى تلك الفترة– مدينة إقطاعية صغيرة، بل كانت مدينة كبيرة تضم أخلاطاً متعددة من البشـــو، من عرب ومستعربين وموالـــي وبربـــر وصقالبـــة، ذلـــك أن الاضطرابات السياسية المتوالية التى شهدتها تسببت فى إدخـــال كثير من الحرف والصناعـــات المرتبطـــة بـــالحرب وخدمـــة الجند[١١]، كما تسبب هذا الاضطراب السياسى أيضا فى حراك اجتماعى بدأ بخلخلة مكانة الطبقة الأرستقراطية التى كان ينتمى إليها ابن شهيد، حين اســـتخدم بعـــض الخلفـــاء العـــوام فـــى

صراعاتهم. وقد أدى هذا إلى تقلد العامة بعض المناصب التي كان يتولاها أبناء الأرستقراطية، مما أثار غضبهم ودفعهم إلى الثورة ضد الحكام وإسقاطهم(١٢).

وارتباط ابن شهيد بقرطبة لم يكن ارتباط الميلاد والنشأة فحسب، ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق، امتزج عشقه بها بطموحاته وآماله الكبار التي أحبطتها أحداث الفتنة المتوالية. وقد صور هذه العلاقة في إحدى رسائله إلى المؤتمن حفيد المنصور بن أبي عامر، يعتذر فيها عن عدم استطاعته مغادرة قرطبة:

"وقد كان أقل حقوق مولاي أن أقف ببابه، وأخيم بفنائه، ولكني ممنوع، وعن إرادتي مقموع، يملكني سلطان قدير، وأمير ليس كمثله أمير، شئ غلب صبر الأتقياء، واستولى على عزم الأنبياء، وهو العشق، باطل يلعب بالحق، ليبين ضعف البشر، وتلوح قدرة مصرف القدر. والذي أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب، بث شاغل وبرح قاتل، وصبر بغيض ودمع يفيض لعجوز بخراء، سهكة درداء، تدعى قرطبة:

عجوز لعمر الصبا فانية ... لها في الحشا صورة الغانيه
زنت بالرجال على سنها ... فيا حبذا هي من زانيه
تريك العقول على ضعفها ... تدار كما دارت السانيه
فقد عنيت بهواها الحلوم ... فهي براحتها عانيه
ترديت من حزن عيشي بها ... غراما فيا طول أحزانيه
طاب لي الموت على هواها ... ولذ عندي سقي دمي لثراها"(١٣)

فتصويره لقرطبة - بعد أن تناوبتها أيدى المتصـــارعين بالدمار والخراب، وقد أصبحت نهبا مباحا - بـــامرأة عجـــوز ساقطة، ينم عن حب لا ينتهى، حتى بعد هذا السقوط. فقرطبـــة ليست إلا تجسيداً لأحلام ابن شهيد وطموحاته الفردية الخاصـــة التى ضاعت، ولم يعد إلى تحقيقها ســـبيل. غـــير أن الفـــردى والخاص هنا لم ينفصل عن "العام"، فابن شهيد الأندلسى لم ينس جذوره العربية، وانهيار قرطبة لا يعنى انهيار حلمه الفـــــردى الخاص، بل يعنى أيضا انهيار الحلم العربى فى الأندلس. وبقدر ما ستكشف "الرسالة" عن هذه الفردية المهيمنة علـــى النـــص، فستكشف أيضا عن هذا "العام" فى اعتماده على التقاليد الجمالية العربية المتوارثة، سواء كان فى الصياغـــــة أو فـــى تشـــكيله لمكونات النص القصصية.

كما شهدت قرطبة فى هذا القرن الرابع الهجرى أيضــــــا نهضة ثقافية وأدبية شاملة؛ ذلك أنها أصبحت مركزا للحركـــــة الأدبية والعلمية فى الأندلس، واعتمدت هذه النهضة فى بدايتـــها على وفود علماء المشرق، فضلا عن وفود دواويـــن شـــعرائه ومؤلفات مشاهيرهم من اللغويين والنحويين والفقـــــهاء. ومـــن المهم أن نشير هنا إلى أن الحركة العلمية فى قرطبة قد بدأت- فى وقت مبكر قبل القرن الرابع- بالاهتمـــام بـــالعلوم الدينيـــة الشرعية والعلوم اللغوية لأسباب تتعلق بإرساء الخلافة العربيـــة أساسا، مما كان له أثره فى توجيه الحركة العلمية والثقافية فـــى الأندلس فيما بعد بصفة عامة. وحين تعرف الأندلسيون علـــــى

مذهبى المشرق الشعريين، مذهب الأوائل (طريقة العرب القدماء) ومذهب المحدثين، انحاز عدد من الشعراء إلى طريقة المحدثين، حتى أن تميز بعض الأصوات الشعرية كان يرجع إلى احتذاء طريقة المتنبى، كما هو الحال بالنسبة لابن دراج القسطلى، على سبيل المثال، فى حين سعى العلماء اللغويون والمؤدبون إلى تسييد ما يسمى بمذهب الأوائل.

ومن هنا كانت معاناة ابن شهيد مع أنصار هذا الاتجاه المحافظ، التى تحولت إلى عداء وصراع صريحين مع كل ممثليه من معلمين ولغويين ونقاد. فهؤلاء لم يقدروا أدب ابن شهيد ولا شاعريته، واتهموه بعدم إتقانه أدوات البيان من وجهة نظرهم، وهى إتقان النحو واللغة والغريب. كما ألحقوا به تهمة السرقة من الشعراء والكتاب السابقين. ولم يكن ابن شهيد وحده طرفا فى هذا الصراع مع أنصار الاتجاه المحافظ، الذين كانوا فى الوقت نفسه قريبين من السلطة السياسية، التى لم يكن ابن شهيد دائما على وفاق معها، فكان قبله الشاعر ابن دراج القسطلى الذى وشى به بعض النقاد عند المنصور بن أبى عامر، واتهموه بالسرقة وعدم القدرة على الإجادة الشعرية، سوى المعارضة فقط. وذلك ليحرموه من تدوين اسمه فى ديوان العطاء فى قصر الخلافة(١٤).

وقد توازى مع هذا الاتجاه المحافظ سيادة الفقهاء وسطوتهم المبكرة؛ إذ كان لهم دور بارز فى الاعتراض على الحكام ومصادرة أى فكر مناوئ للفقه السنى، وإجهاض بعض

الحركات العقلية والفكرية التى كانت تحاول شق طريقـــها[١٥].
وقد حرص الحكام على استرضاء هؤلاء الفقهاء فانصاعوا لهم، لدرجة أن المنصور بن أبى عامر أحرق كتب الفلســـفة التـــى كانت فى خزائن الحكم- الخليفة الســـابق- بحضــور الفقـــهاء ليرضيهم[١٦] .

غير أن الأمر لم يتوقف بالشعراء الأندلسيين الذين جابهوا التيار المحافظ عند اختيار طريقة المحدثين. فقبيل بداية القـــرن الخامس الهجرى تخلّق شكل شعرى جديد هو "الموشحات" على أيدى عدد من الشعراء بدءا من مقدم بن معافى القبرى ومرورا بالرمادى الكندى (٤٠٣هـ) ونهاية بأبى بكر عبادة بـــن مـــاء السماء (٤١٩هـ)[١٧] . وفى هذا الوقت نفسه كانت قد تعـالت أصوات تؤكد استقلالية الشخصية الأندلســـية عــن نظيرتـــها المشرقية، لدى كاتب من كبار كتاب الأندلس هو "ابـــن حـــزم" المعاصر لابن شهيد وأحد رفقائه، وذلك فى رسالته فى (فضـــل الأندلس) التى كشف فيها عن شعراء الأندلس وكتابها ومؤلفيـها فى مجالات المعرفة المختلفة، على نحو يجعل الأندلس متفـــردة فى كثير من النواحى عن المشرق[١٨] .

هكذا تفتحت موهبة ابن شهيد الأدبية فى ظل هذا المنـــاخ المضطرب والمضطرم سياسيا وفكريا وأدبيا، الذى لـــم يكـــن بعيدا عنه بأية حال، لأنه ربط عالمه بعالم الوزراء والكتـــاب. وكان قد أعد نفسه ليصبح واحدا منـــهم، لاســـيما أن مكانتـــه الاجتماعية كانت تؤهله لذلك. لكنه لم يكن له حظ مـــع أولئـــك

الحكام، حتى أنه حين عين وزيرا لم تدم وزارته سوى أيـــام. وحين حاول أن يثبت جدارته بوصفه شاعرا اصطدم بالمعـايير الأدبية التقليدية، التى كان يسعى اللغويـون والمؤدبـون إلـى تسييدها، ومن هنا اتخذ الطريق المناهض بالهجوم على هــذه المعايير والطعن فى صلاحيتها وصلاحية القائمين بها. كما لـم يوفق ابن شهيد فى أن يصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسـميين، وبالتالى لم يحظ بلقب "الكاتب" ليصبح الوزير الكاتب. وسـواء كان أفول نجم طبقتـه التـى تحللـت أو وضعـه الشـخصى (صممه)، كما كان يشير أحيانا[١٩]، سببا فى حرمانـه مـن أن يحظى بلقب الكاتب، وهو أمر أتيح لغيره ممن كان يراهم دونه فى المكانة الاجتماعية والأدبية، فقد كان هذا الإخفـاق دافعـا كبيراً إلى التمرد على السلطة الأدبية فى عصـره[٢٠] . ولـم يتوقف سعيه عند التمرد على هذه التقاليد، إنما جاوزه باختيـار شكل جديد ولّده من إدماجه بعض الأشكال الأدبيـة المهمشـة وغير المعترف بها والمستبعدة من الدائرة الأدبيـة الرسـمية. وحين أراد أن يكسب عمله هذا مشروعية تجعله مقبولا سـماه "رسالة".

-٢-

ومعنى "الرسالة" فى الأصل كما يقول التهانوى "الكـلام الذى أرسل إلى الغير"[٢١]. ودلالة الرسالة على الكـلام الـذى أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشـفوى والإبـلاغ الكتـابى.

والأول هو الأسبق في الاستعمال عند العرب القدماء، ذلك لأن الرسالة استعملت في الشعر الجاهلي بمعنى نقل الخبر عن طريق الرواية الشفوية، يتضح هذا على سبيل المثال في قول زهير بن أبي سلمى:

ألا أبلغ الأحلاف عني رسالة وذبيان هل أقسمتم كل مقسم[22]

ودلالة الرسالة على الإبلاغ الشفوي تشمل الرسالات السماوية التي نقلها الرسل والأنبياء إلى البشر عن طريق المشافهة. وقد تطور معنى الرسالة من الدلالة على الإبلاغ الشفوى إلى الدلالة على النص المدون الذى يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسل إليه. ومما يدعم هذا المعنى دلالة أخرى للرسالة، بوصفها نصا مكتوبا، وهي الصحيفة التي تشتمل على عدد من المسائل في الفن الواحد[23]. ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذى يفترض وجود قارئ بدلا من سامع، إلا أن الدلالة المهيمنة للرسالة انسحبت على النص المدون المرسل إلى الغير. وقد تنوع هذا النوع من الرسائل حسب الأغراض التي كانت توجه إليها في الإطار الرسمي من سياسية إلى دينية.. إلخ. منذ منتصف القرن الأول الهجرى. وبعد نشأة الدواوين في العصر الأموى، برزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمداً من أشكال الكتابة الأدبية. ومن ثم عدت الرسالة بمعنى الكلام الذى أرسل إلى الغير عند النقاد العرب القدماء شكلا من أشكال النثر الأدبي المكتوب.

وعلى هذا، فإن تسمية نص ابن شهيد برسالة تربطه، بداية، بالأدب النثرى المكتوب. وبرغم انتمائه إلى المكتوب، فإنه يحمل ظلال الدلالة الشفوية التى تبدو آثارها مهيمنة على السرد، وذلك فى الاستعمال المتكرر لأفعال الإنشاد والسماع (أنشدنى، أنشدته، استنشدنى، استنشدته، أسمعنى، أسمعك.. إلخ). ومع أن استعمال هذه الأفعال جاوره استعمال فعل القراءة (اقرأ، قرأت، قرأ)، الذى ارتبط بقراءة نصوص مكتوبة، لا سيما "الرسائل" الوصفية التى أوردها فى النص، فإن الشفاهية تظل مهيمنة عليه، حتى فعل القراءة نفسه- برغم ارتباطه بالمكتوب- يتحول إلى تلاوة شفوية.

وإضافة "الرسالة" إلى "التوابع والزوابع" (التوابع جمع تابعة وهو الجنى، والزوابع جمع زابعة وهو الشيطان أو رئيس الجن) ترجع إلى تصور ابن شهيد لعملية الإبداع الشعرى وتفسيره لها المستمد من المعتقدات العربية القديمة، التى تجعل لكل شاعر "رئيا" أو "شيطانا" يلهمه ويعينه على قول الشعر. والمصادر العربية القديمة تحفل بكثير من الروايات والأحاديث التى يسوقها مؤلفوها عن الأعراب ولقاءاتهم العفوية بتوابع الشعراء. وقد حددت هذه الروايات أسماء لتوابع كثير من الشعراء المشهورين(٢٤). وسبق لبديع الزمان الهمذانى أن أفاد من هذه الأحاديث والأخبار فى بناء "المقامة الإبليسية"(٢٥)، فضلا عن إلماحه إلىفكرة شياطين الشعراء نفسها فى "المقامة الأسودية"(٢٦). وعلى هذا كان الشاعر فى تصور ابن شهيد

مؤيدا بقوى خفية تعينه على قول الشعر. ومن هنا تمثل له زهير بن نمير حين ارتج عليه القول، ولم يستطع إكمال قصيدة رثاء... ولما توطدت الصلة بينه وبين تابعه (زهير بن نمير) الذى عرفه ببقية توابع الشعراء والكتاب، حمل ابن شهيد هذه الرسالة منهم إلى من يعنيه الأمر من ممثلى السلطة الأدبية، الذين كانوا فى خصومة دائمة معه ومع غيره من الشعراء والكتاب الموهوبين فى عصره.

غير أن لابن شهيد تفسيرا آخر لمنشأ الإبداع، فالشاعر الموهوب في تصوره هو ذلك الذى ألهم البيان من عند الله فالبيان عنده لا يكتسب، وإنما هو موهبة إلهية وقد استند فى هذا إلى الآيات القرآنية "الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان". وكانت هذه الآية حجة يستخدمها ابن شهيد فى مواجهة معلمى قرطبة من اللغويين والمتأدبين الذين كانوا يرون أن البيان يمكن أن يحصل ويكتسب بتمثل أصول النحو واللغة والغريب(٢٧). وقد حاول أحد المستشرقين أن يربط عالم الجن الذى صوره ابن شهيد بعالم الروح الذى يقف فى تناقض حاد مع عالم المادة والطبيعة، وعليه فقد رأى أن لتصور ابن شهيد لمنشأ الإبداع علاقة بنظرية الفيض الإلهى، التى تفصل بين المادة والروح. وعلل ذلك بتأثر ابن شهيد بالأفلاطونية المحدثة التى وصلت إلى الأندلس عبر المشرق(٢٨). إلا أن عالم الجن فى التصور الإسلامى لا علاقة له بالعالم العلوى أو عالم الروح؛ ذلك أنه عالم أرضى أدنى، فلا يمكن أن يكون

"الشيطان" أو "الجنى" هو الوسيط بين الله والشاعر وفق ذلـــك التصور، مما يقوض فكرة الفيض هنا من أساســها. إن رؤيـــة ابن شهيد لمنشأ الإبداع ذات علاقة بتمرده ورفضه اللذين أخـذا منحى شبيها بالمنحى الرومانسى، وأهم مظاهره ربط الإبـــداع بقوى غيبية سحرية غير مرئية فى مقابل التصور الذى يـــرى أن البيان يتعلم ويكتسب بإتقان العلوم اللغوية. غير أن مرجعيـة ابن شهيد هنا فى تحديد هذه القوى- "الشياطين" أو "الجن"- هى الثقافة العامة المتعارف عليها والمستمدة من الموروث الشــعبى من جهة (ارتباط كل شاعر برئى أو شيطان يلهمبــه أو يعينــه على قول الشعر، استنادا على أن قدرة الجن تفوق قدرة البشــر فى الإتيان بالغريب والعجيب والخارق) وعلى المعتقد الدينـــى من جهة أخرى، من حيث إن عالم الجن عالم أرضـــى. وممـــا يؤكد أن عالم الجن عالم مواز لعالم البشر أن رحلة ابن شـــهيد كانت رحلة أرضية ولم تكن سماوية علوية. قال ابن شهيد فـــى نص الرسالة:

"تذاكرت يوما مع زهير بن نمير أخبار الخطباء والشعراء، وما كان يألفهم من التوابع والزوابع. وقلت: هل حيلة فـى لقـاء مـن اتفـق منهم؟

قال حتى أستأذن شيخنا وطار عنى ثم انصرف كلمح البصر، وقـد أذن له، فقال: حل على مـتن الجـواد. فصرنـا عليـه، وسـار بنـا كالطائر، يجتاب الجو فالجو، ويقطع الدو فالدو، حتى التمحـت أرضا لا كأرضنا، فقال لى حللت أرض الجن أبا عامر"(٢٩).

ومن هنا، فإن رحلة ابن شهيد إلى عالم الجن تتنافى أيضا مع الفكرة التى تربط بين رحلته و "المعراج" عند بعض الباحثين المحدثين(٣٠). فابن شهيد لم يصعد إلى السماء بل طار إلى أرض بعيدة عن أرض الإنس. ومن هنا كانت الحركة أفقية، ينتقل فيها من واد إلى واد. وبعبارة أخرى لم تكن الحركة هنا حركة صعود رأسية عبر السماوات السبع كما هو الحال فى رحلة المعراج.

وقد عرفت "رسالة التوابع والزوابع" باسم آخر هو "شجرة الفكاهة"(٣١). ولا يخفى أن اختيار الشجرة له تداعياته المرتبطة بالتعددية. وهذه التعددية سمة جوهرية يتسم بها النص، بل يقوم على أساسها، وقد تمثلت فى تعدد الأصوات المتحقق من خلال تعدد الشخصيات، وما يقف وراء هذا التعدد من دلالات مختلفة. وإضافة "شجرة" إلى "الفكاهة" يلمح إلى البعد الهزلى الذى قام عليه- أيضا- هذا النص.

-٣-

١-عندما بدأ الوعى القصصى فى بكارته الأولى لدى كتاب النثر فى تراثنا العربى، بدأ باستعارة مواده القصصية من لغات أخرى غير اللغة العربية. وتم هذا على أيدى بعض الكتاب- ونعنى هنا ابن المقفع فى "كليلة ودمنة"- الذين كانوا ينتمون إلى طبقة الموالى، وتملكوا ناصية اللغة العربية، ثم لجأوا إلى الترجمة ليدخلوا هذه المواد الجديدة إلى اللغة العربية

فى وقت كانت فيه الثقافة العربية منفتحة على الثقافات الأجنبية الأخرى، وكانت فيه هذه الفئة تحس بأزمة فى القدرة على التعبير المباشر، وتستشعر الخشية من الصراحة لأنها من الفئات المعارضة للدولة، ولهذا لجأت إلى استعارة هذا اللون القصصى المعتمد على الرمز والمواربة[٣٢]. ثم أخذ هذا الوعى القصصى يتطور فى اتجاهات مختلفة أشهرها "المقامات"، وأصبح بمثابة روح هائمة تحاول أن تفيد من كل ما هو متاح من العناصر المكونة للقص من الأدب القديم بأنواعه المتعددة. ومن هنا كان تراسل ابن شهيد فى "التوابع والزوابع" مع الأنواع المختلفة: الشعر والرسائل والمقامات وقصص الحيوان. وبعبارة أخرى بنى ابن شهيد عمله معتمدا على الموروث الشعرى والنثرى بعد أن استقر لديه إلى حد ما هذا الوعى القصصى. وقد تم تجاوز هذه الأنواع من خلال تعددية الأصوات المتمثلة فى استحضار الأموات والأحياء (أحيانا) من شعراء وكتاب وغيرهم من المنتمين إلى عصور زمنية وأدبية مختلفة.

ومن اللافت أن تراسل ابن شهيد مع الأشكال النثرية ذات الطبيعة القصصية كان واضحا، برغم تجاور الشعر والنثر وتساويهما حتى على المستوى الكمى العددى فى الرسالة. وميل ابن شهيد إلى الكتابة النثرية يبدو صريحا داخل النص، عندما سأله تابعه زهير بن نمير: "فبمن تريد أن نبدأ؟ قلت: الخطباء أولى بالتقديم، لكنى إلى الشعراء أشوق"[٣٣]. فذكر ابن شهيد

للشعراء ليس إلا من قبيل الحنين وربما الإجلال. أما الخطباء (ولا يخفى أنه يقصد بهم من يمثلون الكتابة النثرية بأشكالها المختلفة) فهم أصحاب المكانة المقدمة فى عصره.

لقد سعى ابن شهيد إلى بناء نص ذى طبيعة حوارية منذ البداية، حين وجه الخطاب إلى شخص يدعى "أبا بكر" "فى افتتاحية الرسالة": لله أبا بكر ظن رميته فأصميت..."(٣٤) وهو هنا لا يفترض وجود قارئ فحسب، وإنما ردود أفعال تتمثل فى تساؤلات يتولى هو الإجابة عنها (يلاحظ الانتقال من ضمير المتكلم مرة باتباع الأسلوب غير المباشر من خلال الحكى على لسان المخاطب بضمير المتكلم، وأخرى بالانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم على لسان الراوى "الكاتب المرسل"):

"لله أبا بكر ظن رميته فأصميت حين لمحت صاحبك الذى تكسبته ورأيته قد أخذ بأطراف السماء فقلت: كيف أوتى الحكم صبيا وهزَّ بجذع نخلة الكلام أما إن به شيطانا فأما وقد قلتها أبا بكر، فاصخ أسمعك العجب العجاب"(٣٥).

لقد بدت "الرسالة" هى الشكل المتاح لإقامة هذا الحوار تمهيداً للقص. وبرغم أن افتتاحية الرسالة لم تنته بعد، فإن البداية القصصية تبدأ بالانتقال إلى زمن ماض يسبق فترة الحكى هنا، وهى فترة تشير إلى زمن الصبا الأول بالنسبة للمرسل الراوى. ويتوالى القص هنا متنوعا بين السرد والحوار

ومن خلالهما نتابع سير الأحداث التى تنتهى بصداقة مع زهير بن نمير (رئى الشاعر المرسل الراوى). ويعود مرة أخرى إلى أبى بكر "وكنت أبا بكر متى ارتج على أو انقطع بى مسلك أو خاننى أسلوب أنشد الأبيات، فيمثل لى صاحبى، فأسير إلى ما أرغب، وأدرك بقريحتى ما أطلب.."[٣٦].

وقد قصد بهذا القطع الدخول فى عالم القص، وهو الهدف من هذا العمل: "وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرت أكثرها، لكنى ذاكر بعضها"[٣٧]. وقد تجاور فى هذا الجزء القص (المعتمد على التوازى بين السرد والحوار) مع الرسالة والشعر. والشعر هنا هو المفجر للقص، لأن نص الرسالة كله مبنى على مشكلة الشاعر (المرسل الراوى) مع قصيدة لم يستطع إكمالها. فظهر له رئيه، ليعينه على ذلك. ولم تنته مهمته عند هذا الحد، إذ كانت هذه هى بداية العلاقة التى استمرت بينهما. وأعطى تجاور الشعر للقص والرسالة أكثر من إمكان للتعدد الصوتى فى هذا العمل.

وتقوم الرسالة بعد هذه المقدمة على أربع حركات أساسية، تتفرع كل منها إلى "تنقلات" جزئية. وقد تناولت الحركة الأولى زيارة شياطين الشعراء. فى حين تناولت الثانية زيارة شياطين الكتاب الناثرين. أما الثالثة فشملت جلسة لنقاد الجن. وتناولت الرابعة مقابلة مع حيوانات الجن.

وقام الراوى بعملية الربط بين هذه الحركات. وبرغم أن ابن شهيد هو الذى يروى هذا النص، حيث وحد بينه وبين

الراوى منذ بداية النص، باستخدامه ضمير المتكلم، فضلا عن مخاطبة بعض الشخصيات داخل العمل له بكنيته (أبى عامر) أو بنسبته (الأشجعى)[٣٨]. فسنستخدم هنا مصطلح "الراوى" للتمييز بين ابن شهيد الكاتب المؤلف والراوى داخل العمل نفسه. ذلك أن النص كله مبنى على الخيال الذى يفرض وجود مسافة تفصل بين الكاتب الحقيقى والراوى المتخيل داخل النص. وذلك استنادا إلى النظريات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد الروائى، التى تميز بين الراوى والكاتب وتتعامل مع الراوى بوصفه وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه[٣٩].

ومع أن فصول "رسالة التوابع والزوابع" لم تصل إلينا كاملة، فإن هذا الجزء المتبقى الذى أورده ابن بسام فى "الذخيرة"، وأخرجه بطرس البستانى محققا، تبدو فيه الحركات الأربع مرتبة ترتيبا منطقيا ومخططا لها قصصيا بشكل واضح.

٢-فى الحركة الأولى- وهى التى يقوم فيها الراوى/ البطل مع زهير بن نمير (رئى الراوى الشاعر) بزيارة الشعراء- يتجاور القص (المعتمد على السرد الذى يقطعه الحوار بشكل أساسى والوصف أحيانا) مع الشعر. وبرغم أن الشعر يأتى "متضمنا" فى القص فهو من حيث (الكم) يبدو الغالب، ذلك أن الشعر هنا له دور رئيسى فى تعميد (البطل) الراوى قصصيا. فالوظيفة الاستعراضية للشعر هنا مسألة مهمة بالنسبة للقص، حيث يتم عرض قدرات البطل من خلال

معارضات شعرية لبعض الشعراء العرب القدماء الكبار تتم فى حضور شياطين هؤلاء الشعراء، فضلا عن بعض القصائد الأخرى التى أصر على إنشادها تأكيدا لهذه الوظيفة.

والملاحظ هنا أن الشعر جزء من الماضى الذى يجله الراوى ويعتز به. وهو يحرص على إظهار هذا الإجلال فى سرده الذى يقدم فيه شياطين الشعراء ولقاءه بهم. فيقول حين طلب منه "عتيبة بن نوفل" رئى امرئ القيس الإنشاد: "السيد أولى بالإنشاد" ثم يهم بعد ذلك بالهروب حين يطلب منه أن ينشد شيئا من شعره. كما يلقب شيطان طرفة بن العبد بـ "الزعيم" ويقول عن شيطان أبى تمام "استنشدنى فلم أنشده إجلالا له". ويصف رئى أبى نواس بالمهابة: "فأدركتنى مهابته، وأخذت فى إجلاله لمكانه من العلم والشعر". (٤٠)

ومن المثير أننا لن نجد هذا الجو المهيب الذى أحيط به الشعراء فى لقائه بالكتاب، مما يزكى القول بأن حضور الشعر نوعاً أدبيا يوازى الماضى التليد الذى لم ينفصل عنه الراوى. غير أن هذا الماضى لا يمثل كتلة واحدة. ومن هنا كان اختيار شعراء بعينهم عن قصد وتعمد حيث، تقف نوايا الكاتب وراء هذا الاختيار، كما سيتضح لنا فيما بعد.

وستستمر الوظيفة الاستعراضية للشعر فى الحركة الثانية (التى يزور فيها الراوى شياطين الكتاب) والثالثة، حين يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، الذين عرضوا لتناول الشعراء للمعانى التى سبقهم إليها الأولون. ويقوم الشعر فى هاتين

الحالتين بتزكية البطولة القصصية للراوى، لا سيما أن هذه البطولة فرضت منذ بداية الحركة الثالثة، حيث يصبح (الراوى) سيد الموقف هذه المرة؛ فنجده يتحدث عن نفسه في قوله: "وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعانى.."[٤١]. وقد عمد إلى تنكير هؤلاء النقاد مشيرا إليهم بعبارات مثل: قال "بعض من حضر"، و "أنشد آخر"[٤٢]. ويصعد هذه التزكية فى نهاية مجلس نقاد الجن إثبات الراوى للحضور أن شاعريته متوراثة أبا عن جد، وبهذا تتأكد أصالة الموهبة عنده.

غير أن هناك وظيفة أخرى يقوم بها الشعر، حين جاء مضمنا فى الحركة الرابعة، وهى السخرية ممن يطعنون الشعر ويتكلفونه حرصا على اتباع التقاليد الشعرية المتوارثة، بغض النظر عن مصداقها. وقد قيل هذا الشعر على لسان بغل وحمار عاشقين[٤٣]، احتكم أصحابهما إلى الراوى أثناء زيارته لحيوانات الجن، التى هى ليست سوى أقنعة لفئة معينة من الشعراء والنقاد واللغويين، لم يشأ التصريح بأسمائهم مكتفياً بالترميز. والأبيات الشعرية التى صاغها ابن شهيد على لسان البغل والحمار العاشقين تستحضر – على الفور – شعر الغزل العذرى، بشكل يثير السخرية اللاذعة من عاطفة الحب نفسها التى صورتها هذه الأبيات، ومن الشعراء الذين يواصلون محاكاتهم مشاعر الحرمان واليأس فى تصوير علاقة الرجل بالمرأة، فتبدو محاكاتهم فجة وممجوجة. وهنا تبدو المفارقة بين

شعر أصيل قد تتعاطف معه، وآخر مصطنع يبعث على النفور والاشمئزاز.

وعندما يستدعى ابن شهيد أشعار غيره من الشعراء السابقين، فإن هذا الاستدعاء يوظف فى السخرية أحيانا وربما مجرد التمثيل للموقف الآنى، فهو يستدعى قول الحطيئة الذى يمدح به بنى أنف الناقة:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا

على لسان "أنف الناقة" شيطان أبى القاسم الإفليلى أحد معاصريه من العلماء اللغويين. وقد أطلق على شيطانه هذا الاسم تلميحا إلى عاهة خلقية فى الإفليلى- وهى كبر حجم أنفه- بهدف السخرية منه. ويضاعف من هذه السخرية الوصف الذى قدم به ابن شهيد "أنف الناقة":

"فصاحا: يا أنف الناقة بن معمر، من سكان خيبر! فقام إليهما جنى أشمط ربعة وارم الأنف، يتظالع فى مشيته، كاسرا لطرفه، وزاويا لأنفه، وهو ينشد: قوم هم الأنف.."(٤٤).

فضلا عن تحويل المجرى الدلالى لبيت الحطيئة إلى اتجاه معاكس، عندما قيل على لسان "أنف الناقة"، فالفضيلة التى حاول أن يحققها الحطيئة لبنى أنف الناقة فى قوله السابق تحولت إلى نقيصة فى نص ابن شهيد. وحين يستدعى ابن شهيد قول المهلبى:

خان تطيب لباغى النسك خلوته   وفيه ستر على الفتاك إن فتكوا[٤٥]

فى رسالة الحلواء فى هذا النص فإنه يستخدمه على سبيل التمثيل للموقف[٤٦]. ويبدو ابن شهيد هنا ابنا أصيلا للثقافة العربية القديمة التى تقوم على الاعتداد بالحفظ والاستظهار والتمثل بالأقوال المأثورة.

٣-ومن المكونات الأساسية للنوع القصصى فى نص ابن شهيد غير الشعر، وجود بعض الأشكال النثرية القصصية السابقة. من أهم هذه الأشكال "المقامة"، التى كان لها تأثير واضح فى توجيه هذا النص بدءا من صياغته، المعتمدة على السجع بشكل واضح، فضلا عن الاهتمام الشديد باللغة والحرص على إتقانها واستيعاب المعجم اللغوى القديم. وقد رأى كثير من الباحثين أن تأثير المقامة فى نص ابن شهيد لم يقف عند الأسلوب، بل تعداه إلى أن فكرة (التوابع والزوابع) نفسها كانت مستوحاة من المقامة الإبليسية لبديع الزمان[٤٧]. وأيا كان الأمر، فقد سعى ابن شهيد إلى استخدام الأشكال النثرية القصصية الموروثة التى تعينه على بناء نص يفى بالتعبير عن رؤيته وكانت المقامة أحد هذه الأشكال وأهمها.

وإذا كان ابن شهيد قد استحضر أسلوب المقامة فى "التوابع والزوابع"، فقد استحضر أيضا تنويعات أخرى على المقامة من خلال ما أسماه بالرسائل: "رسالة فى الحلواء"، "رسالة فى ثعلب".. إلخ، تلك التى جاءت متضمنة فى الحركة

الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب). وهذه الرسائل بمثابة مقامات قصيرة، لأنها تعتمد على طريقة المقامة فى الوصف والسرد والصياغة. وقد قامت هذه المقامات القصيرة بالوظيفة الاستعراضية التى قام بها الشعر فى الرسالة كلها، وفى الحركة الأولى بشكل خاص ولتحقيق الهدف الاستراتيجي نفسه، وهو تعميد الراوى بطلا قصصيا مرة أخرى، بعد أن أثبت كفاءته الشعرية فى زيارته الأولى لشياطين الشعراء. إلا أن الاستعراض لم يكن هو الدور الوحيد لهذه المقامات القصيرة، حيث استحضرت أطول هذه المقامات "رسالة فى الحلوى" للسخرية والتهكم من الفقهاء بإبراز المفارقة الشديدة بين ما يتظاهرون به من زهد وورع وتقوى وواقع حالهم الفعلى، وذلك من خلال تقديم صورة مناقضة تكشف زيف زهدهم وورعهم.

وبرغم حرص الراوى على عرض هذه الرسالة لإظهار براعته الإنشائية أمام مجلس شياطين الكتاب لاسيما كبارهم؛ مثل عبد الحميد الكاتب والجاحظ، فضلا عن اجتهاده وبراعته اللغوية فى رسم تفاصيل هذه الصورة، سواء وصفه للحلوى أو لمشاعر الفقيه وسلوكه إزاءها وطريقته النهمة فى تناولها، فإن الهدف من هذه الرسالة يجاوز مجرد إظهار البراعة إلى توظيفها فى التهكم اللاذع والسخرية من حال الفقهاء فى عصر الكاتب. وقد خصهم وحدهم دون غيرهم:

"خرجت في لُمّة من الأصحاب وثلة من الأتراب، ففيهم فقيه ذو لقم ولم أعرّف به وغريم بطن، ولم أشعر له، رأى الحلوى فاستخفه الشره واضطرب به الوله فدار في ثيابه وأسال من لعابه.."

ولا يمكن إغفال أن انتحاء ابن شهيد "للمقامة" أعطى إمكانات للوصف والسرد معا، فضلا عن إثبات براعته اللغوية. إلا أن حضور "المقامة" بوصفها نوعا أدبيا، بالإضافة إلى حضور ممثلي النثر من الأموات والأحياء: الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان وابن الإفليلي، لم يلازمه الإكبار والإجلال اللذان أحاطا بحضور الشعر وممثليه في الحركة الأولى، ذلك أن المواجهة بين الراوى وهؤلاء الكتاب كانت ندية وحادة، حتى بالنسبة للكتاب الأموات (عبد الحميد الكاتب، الجاحظ، بديع الزمان). وقد ساعد على ذلك- بداية- حضور الكتاب جميعا فى مجلس واحد، فتم اللقاء بيسر بعد أن اكتشف زهير بن نمير أنهم مجتمعون "للفرق بين كلامين اختلف فيهما فتيان الجن". ولم تكن هذه سوى حيلة من الكاتب ليجعل الراوى محط أنظار الجميع وموضع اهتمامهم (تأكيداً لبطولته القصصية)، وبدلا من ذهابه إليهم- كما حدث بالنسبة للشعراء- أصبح هؤلاء الكتاب يعرضون عليه، ويبادرون بالحديث معه.

وبرغم ارتباط النثر وبعض ممثليه فى النص بالماضى، لم يبد الراوى هنا تحفظا ما أو خوفا أو ترددا فى لقائه بشياطين كبار كتاب الماضى (الجاحظ وعبد الحميد، وبديع الزمان)

سوى أنه أعطى صاحب الجاحظ مكانة متميزة عن الآخرين، وكان حواره معه هادئا(٤٩). ومع قيام الحركة الأولى من هذه الرسالة على عدد من الانتقالات، حيث يقوم الرواى وصاحبه بزيارة شياطين الشعراء، كل على حدة، فإن هذه الانتقالات أخذت شكلا نمطيا ثابتا تجسد فى بداياتها التى اعتمدت على صيغ لغوية ثابتة مثل: "فقال لى زهير من تريد بعد؟ قلت: صاحب طرفة.. فقال لى زهير إلى من تتوق نفسك؟ قلت: صاحب أبى تمام."(٥٠) كما تجسدت فى نهاياتها التى غالبا ما تكون عبارة مثل: "اذهب فإنك مجاز" أو "اذهب فقد أجزتك". فالسمة الغالبة على انتقالات هذه الحركة سمة الهدوء والرتابة أحيانا، لولا الظهور المفاجئ لشيطان قيس بن الخطيم الذى بدا مقحما نفسه على الراوى وصاحبه دون أن يقصدا زيارته، بالإضافة إلى لقاء صاحب البحترى الذى تم عبر المصادفة؛ فقد قطع هذا الظهور وذلك اللقاء رتابة الانتقالات من شاعر إلى آخر. وهاتان الانتقالتان المفاجئتان تكمن وراءهما قصدية الكاتب ونواياه وهى مسألة سنعرض لها بعد حين.

وما يمكن قوله باختصار هنا أن الشعر - بوصفه نوعاً أدبيا- لم يمثل مشكلة بالنسبة للراوى، لأنه تعامل معه باعتباره شيئا منتميا للماضى له قداسته الخاصة به. ومع أن هذه النظرة اقتصرت على نوعية معينة خاصة من الشعر والشعراء، فابن شهيد- الشاعر- لم ينفصل عن التقاليد التى كانت تحفظ للشعر

وقائليه مكانة كبرى. ومن كان هنا الطابع العام للحركة الأولى الهدوء.

أما الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) فلم تقم على انتقالات جزئية نمطية شبيهة بانتقالات الحركة الأولى، ومن هنا افتقدت الرتابة والهدوء وتداخلت فيها أصوات متعددة، لأن الكتابة النثرية لدى الراوى- الذى توحد تماما مع الكاتب فى هذا الجزء- تعد إشكالية كبرى، ليس بالنسبة للماضى فحسب وإنما لحاضره أيضاً. ولهذا أثيرت عدة قضايا تتعلق باللغة، والأسلوب النثرى، ومفهوم البيان، والقدرة على الوصف. وبدأ الصدام بمناوشة مع صاحب الجاحظ تطورت إلى صدام مباشر مع صاحب عبد الحميد الكاتب (ممثل الماضى) فعرّض ببداوته بوصفه ممثلا للأسلوب القديم، ثم مع صاحب بديع الزمان الذى أحبطه تفوق الراوى عليه.

إن حدة الراوى/ الكاتب على السابقين من الكتاب، بالإضافة إلى بعض معاصريه، ربما كشفت عن قلق الاختيار الذى تحدد بوضوح بالنسبة للشعر. وهى حدة كشفت عن عدم جدوى الصياغة القديمة التى تمثلها طريقة عبد الحميد الكاتب لقرب عهده بالبداوة، كما أظهرت ميلا للجاحظ بوصفه ممثلا للجديد المتحضر، وفى الوقت نفسه كشفت عن تعال على بديع الزمان. وفى كل الأحوال أراد الراوى أن يثبت مجاوزته لهذه الإبداعات السابقة، فى سعيه نحو خلق جمالية جديدة، إيمانا منه

بأن "لكل عصر بيانه". ويمكن أن نربط هذا التصور بحديث مباشر لابن شهيد:

"كما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه. وكما أن للدنيا دولا، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم. ثم دار الزمان دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد بن الزيات وابن وهب ونظرائهم، فرقت الطباع وخف ثقل النفوس. ثم دار الزمان فاعترف أهله باللطائف صلف، وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها"[٥١].

يؤكد هذا النص المسعى الطامح لابن شهيد لتجاوز النهج الاتباعي في الإبداع، حين يجعل لكل مرحلة تاريخية احتياجاتها الجمالية، بحيث تصبح الكتابة الفنية شاهدا على عصرها، هذا في الوقت الذي لم ينفصل فيه انفصالا تاما عن التراث السابق عليه. حيث يواصل تراسله مع الأشكال النثرية القصصية السابقة.

ومن هذه الأشكال القصصية، قصــص الحيـوان الــذى يستحضره فى الحركة الرابعة والأخيرة فى هذا النص. وذكــر قصص الحيوان يستدعى "كليلة ودمنة"، إلا أن توظيـــف ابــن شهيد لهذا القصص يختلف عن توظيف كليلة ودمنة لـــه؛ لأن لجوء ابن شهيد إلى الترميز هنا يهدف إلـــى تصعيــد صــوت السخرية والتهكم إلى أقصى حد. وفى الوقت نفسه أعطى إمكانا عاليا للتصوير القصصى، لا سيما فى الوصف (وصف جلبـــة الحمير وضجيج البغال ووصف البغلة والأوزة... إلخ). ومـــن المهم أن تقول هنا إن نص "كليلة ودمنة" لـــم يـــهتم بوصـــف الحيوان ذاته، فلم يقف أمام تفاصيل جسدية أو حركية، مكتفيـــا بذكر نوع الحيوان أو الطير: "أسد، ثعلب، ابن آوى، الحمامـــة، مالك الحزين"، ومعتمدا على الصفات الثابتة والمتعارف عليـــها التى تستدعى فى ذهن القارئ عن هذا الحيوان أو ذاك، وربمـــا ينعت الأسد مثلا بأنه ضعيف أو هرم، أو القرد بأنه شـلب دون ذكر تفاصيل أخرى. أما ذكر ابن شهيد للحيوان هنا فيختلـــف تماما، لأنه معنى بالوصف التفصيلى، سواء كان هذا الوصـــف متعلقا بشكل الحيوان وهيئته أو حركته وسلوكه(٥٢). وقد قـــدم وصفا جسديا للأوزة يقصد الإيحاء بصفاتها المعنوية الباطنـــة المترتبة على الشكل ونوع الحركة. وبالإضافة إلى هذا كله فإن استحضار قصص الحيوان فى "رسالة التوابع والزوابع" يمثـــل جزءا من أجزاء النص، فهو مرتبط بما سبقه وليس مقصـــودا لذاته.

٤-إن تجاور الشعر والرسالة والمقامة وقصص الحيوان فى "رسالة التوابع والزوابع" تم داخل إطار قصصى واسع، استطاع أن يستوعب هذا التعدد. واعتمد هذا الإطار القصصى على ثلاثة عناصر أساسية تحققت فى النص بشكل واضح وهى السرد والحوار والوصف. وبعبارة أخرى تمثل رسالة ابن شهيد شكلا قصصيا ذا طبيعة خاصة تختلف عن المقامة وقصص الحيوان. إنه أكثر حرية واتساعا لأنه يضم عددا من الأصوات المتحققة من خلال تجاور هذه الأجناس المختلفة واستحضار عدد من المستويات اللغوية الأدبية شعرا ونثرا. لقد أعطى هذا الشكل الجديد أكثر من إمكان لتجاور الغنائية الشعرية مع النثرية الأدبية، ولم تلتزم اللغة الشعرية فى هذا النص باللغة الشعرية التقليدية الرفيعة، بل جاوزتها إلى لغة هزلية تجسدت فى المقطوعتين الغزليتين اللتين أنشدتا على لسان الحيوان فى الحركة الرابعة من الرسالة بهدف التهكم والسخرية. كما تشكلت اللغة النثرية فى الرسالة من مستويات متعددة، فمن داخل الصياغة الأدبية النمطية التى تركز على استيعاب مفردات المعجم القديم وإتقانها واستخدام المحسنات الأسلوبية المعتادة، تحققت مستويات من السخرية بدأت على مستوى العبارة النثرية المتضمنة فى السرد. قال ابن شهيد فى مفتتح رسالته موجها خطابه إلى أبى بكر:

"وكنت أيام كتاب الهجاء، أحن إلى الأدباء وأصبو إلى تآليف الكلام، فاتبعت الدواوين، وجلست إلى الأساتيذ، فنبض لى

عرق الفهم ودر لى شريان العلم، بمواد روحانية، وقليل من الالتماح من النظر يزيدني ويسير من المطالعة يفيدنى، إذ صادف شن العلم طبقه، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا كالحمار يحمل أسفارا، فطعنت ثغرة البيان دراكا، وأعلقت رجل طيره أشراكا، فانثالت لى العجائب.. إلخ"[٥٣].

فلغة السرد هنا تبدو جادة ومحافظة ومعتمدة على تضمين بعض العبارات المأثورة مثل: "صادف شن العلم طبقه"، "ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا كالحمار يحمل أسفارا". إلا أن استحضار هذه العبارات تم بهدف الإشارة والتلميح الساخر لغير الموهوبين من الشعراء الذين يتصورون أن الدرس والتحصيل يمكن أن يجعل منهم أدباء. فيثقلون على أنفسهم دون فائدة. وقد يرتفع مستوى السخرية إلى التهكم اللاذع من خلال الوصف، وبصفة خاصة الوصف المسهب لتهالك الفقيه النهم على أنواع الحلوى فى "رسالة الحلواء"[٥٤]. وربما يصل التهكم إلى مستوى الإقذاع فى لغة الحوار بين الراوى وشيطان عبد الحميد الكاتب[٥٥] وبينه وبين أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى[٥٦].

١-أتاح هذا الشكل القصصى تعددا صوتيا من خلال الشخصيات المتعددة التى تم استدعاؤها. غير أن الشخصيات المستحضرة هنا - عبر توابعها- وهى شخصيات واقعية تنتمى إلى الماضى فى معظمها- لا تتحاور فى النص إلا مع الراوى

أو تابعه فى أضيق الحدود. وينطبق هذا على الشعراء بشكل خاص.

وإذا بدأنا بالنظر إلى الشعراء الذين استحضروا فى الحركة الأولى من الرسالة، وجدنا أن حضورهم ينبنى – أساسا – على ما يستدعيه وضعهم بوصفهم شعراء فى تاريخ الشعر العربى لدى القارئ، حيث يمثل كل منهم صوتا شعريا متميزاً. ولهذا اعتمد الكاتب على التداعيات التى يمكن أن تثار فى ذهن القارئ، عندما تطرح أسماء هؤلاء اسما اسما. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، لأن استحضار امرئ القيس وطرفه بن العبد وقيس بن الخطيم يستدعى عصرا فنيا بأكمله هو العصر الجاهلى بشعرائه الذين لم يتم استدعاؤهم هنا. وبالتالى يطرح تساؤل بديهى عن السبب فى إسقاط الآخرين. كما يستدعى حضور أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى العصر العباسى بمراحله المتعددة المتعاقبة وشعرائه الكثيرين غيرهم. هذا بالإضافة إلى تساؤل أخير عن سبب إسقاط الفترة الزمنية التى تقع بين العصرين الجاهلى والعباسى من قائمة الاختيار! ومن التداعيات التى يستثيرها حضور هؤلاء الشعراء بعينهم فى ذهن القارئ السمات الشخصية اللصيقة بهم وظروف الحياة الخاصة بكل منهم، لا سيما أن معظم هذه الشخصيات أحيط بقصص لها طابع شبه أسطورى (امرؤ القيس- طرفة بن العبد- قيس بن الخطيم- أبو نواس- المتنبى). وقد أفاد من هذا فى اختيار أسماء شياطين هؤلاء الشعراء[٥٧].

لقد استحضر هؤلاء بوصفهم شعراء أولا، وذوى سمات شخصية متميزة ثانيا.. وكان وراء الاختيار قصدية الكاتب ونواياه، حتى يمكن أن نقول إن تعددية الأصوات فى هذا النص لا ترتد إلى تعدد الشخصيات فحسب، وإنما تجاوزها إلى ثنائية الصوت الواحد، حيث تقف نية الكاتب وراء كل صوت من هذه الأصوات. فنواياه هنا لا يمكن إغفالها بحال، وهى تتفرع إلى اتجاهين اثنين. أولهما الرؤية النقدية التى على أساسها اختار هؤلاء الشعراء دون غيرهم، والآخر الرؤية القصصية (النية القصصية) التى تعرض من خلالها تلك الرؤية النقدية. ومن المهم أن نشير إلى أن النية القصصية هنا مخطط لها منذ بداية، النص كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

وليس مصادفة أن يمثّل الشعراء الذين استحضرهم ابن شهيد اتجاهين شعريين متعارضين، وهما الاتجاه الاتباعى والاتجاه الإبداعى. وليس مصادفة أيضا أن ينتمى غالبية هؤلاء الشعراء إلى الاتجاه الثانى (الإبداعى). وهذا الاختيار يبين أنه مؤيد للشعراء ذوى القدرة على الابتكار والتجديد والخروج على التقاليد والمواضعات الشعرية، وهم فى نظره الموهوبون.

لقد اختار الراوى (فى الحركة الأولى من الرسالة) رئى امرئ القيس ليكون أول من يلقاه. وهذه الأولية لها دلالتها، فشعر امرئ القيس يمثل أولية الصورة الناضجة المكتملة للشعر الجاهلى، ولهذا يعد أول من ألف المعلقات. من هنا فهو يمثل قيمة فنية كبرى فى تاريخ الشعر العربى. كما اختار الراوى أن

يزور رئى طرفة بن العبد، وهو تالٍ فى الزمن لامرئ القيس، ومن أصحاب المعلقات أيضا. وقد تفتحت موهبته فى سن صغيرة، كما أنه توفى فى سن صغيرة. لقد اختارهما الراوى بوصفهما شاعرين مبدعين موهوبين، ومن ثم فقد حرص على إظهار إجلاله لهما. أما رئى قيس بن الخطيم فظهر بشكل مفاجئ للراوى وصاحبه، وهما فى طريقهما لزيارة رئى أبى تمام، معاتبا لهما لأنهما لم يقصداه بالزيارة. وهذا الظهور المفاجئ لقيس بن الخطيم يمثل تعارضا مع اختيار الراوى، إنه حيلة قصصية متعمدة لإبراز التضاد بين الشاعر الموهوب موهبة حقيقية (امرئ القيس وطرفه بن العبد) والشاعر التقليدى غير الموهوب الذى تقف قدراته عند اتباع التقاليد الشعرية، لاسيما أن التبرير الذى جاء على لسان زهير بن نمير صاحب الراوى يلمح إلى ذلك: "علمناك صاحب قنص، وخفنا أن نشغلك"(٥٨). لقد استثمر ابن شهيد ما روى عن قيس بن الخطيم من أخبار عن قوته وبطشه وجرأته فى وصفه وتقديمه له، فهو "فارس كأنه الأسد على فرس كأنها العقاب"(٥٩). فضلا عن العبارات التى أنطقه بها وما تحمله من تهديد ووعيد؛ بحيث جعل الراوى هذه المرة خائفاً مرتعدا ينشد شعره تحت تهديد أبى الخطار شيطان قيس بن الخطيم.

واختيار الراوى لزيارة شيطان أبى تمام يقف وراءه تأييد ابن شهيد لطريقة المحدثين. والطريقة القصصية التى وصف بها خروج أبى تمام ولقاءه به وصاحبه تلمح إلى هذا التأييد؛

فأبو تمام يخرج من قاع بئر حين ينادى عليه زهير بن نمـــير، فلم يكن ممتطيا صهوة جواد ولا متشحا بسيف كما ظهر رئـــى كل من امرئ القيس وطرفة بن العبد:

"ثم انصرفنا، وركضنا، حتى انتهينا إلى شجرة غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء، فصاح زهير: يا عتاب بن حبناء، حل بك زهير وصاحبه فبعمرو والقمر الطالع، ألا ما أريتنا وجهك! فانفلق ماء العين عن وجه كفلقة القمر، ثم اشتق الهواء صاعدا إلينا من قعرها حتى استوى معنا. فقال: حياك الله يا زهير، وحيا صاحبك! فقلت وما الذى أسكنك قعر هذه العين يا عتاب، قال: حيائى من التحسن باسم الشعر وأنا لا أحسنه. فصحت ويلى منه، كلام محدث ورب الكعبة! واستنشدنى فلم أنشده إجلالا له، ثم أنشدته"(٦٠).

تتمثل رؤية ابن شهيد النقدية هنا قصصيا، تلك الرؤيـــة المؤيدة لأبى تمام ومذهب المحدثين والمعارضة لأنصار القديم. فاتخاذ شيطان أبى تمام قاع العين مسكنا ومستقرا له، وعبارتـه التى يعلل بها وجوده يقف وراءها تهكم ابن شهيد وسخريته من النقاد المعادين لطريقة أبى تمام الشعرية لخروجها عن طريقـة القدماء. ثم تأتى عبارة شيطان أبى تمام التى يختم بها ابن شهيد اللقاء، والتى يجيز فيها الرواى البطل ويواسيه فى الآن نفسـه، ملمحة- مرة أخرى- إلى موقف النقاد من أبى تمام: "وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك"(٦١).

وبالطريقة نفسها يلمز ابن شهيد نقـــاد عصـــره ونقـــاد المتنبى، حين يقول شيطان المتنبى عن ابن شهيد: "بلغنى أنـــه يتناول" فجاء دفاعه إجابة غـــير مباشـــرة علـــى نقـــاده فـــى قرطبة(٦٢).

والطريقة القصصية التى تم بها استدعاء شيطان البحترى تؤيد مناصرة ابن شهيد لمذهب المحدثين دون مذهب التقليديين. فظهور البحترى تم بالصدفة، حين كان الراوى وصاحبه فـــى طريقهما إلى رئى أبى نواس، فمرا على قصر عظيـــم أمامـــه ناورد كان فيه صاحب البحترى، ومـــن هنـــا تمـــت الزيـــارة بالصدفة ثم انتهت بإحباط صاحب البحترى وغضبه:

"فكأنما غشى وجه أبى الطبع قطعة من الليل وكر راجعـا إلى ناورده دون أن يسلم، فصاح به زهير أأجزته؟ قال: أجزته، لابورك فيك من زائر ولا فى صاحبك أبى عامر"(٦٣).

وإهمال زيارة شيطان البحترى وافتعال نسيانه يكمل تجسـيد موقف ابن شهيد المؤيد لشعر المحدثين:

"فقلت لمن هذا القصر يا زهير؟ قال: لطوق بن مـالك، وأبـو الطبع صاحب البحترى فى ذلك الناورد فـهل لـك أن تـراه؟ قلت: ألف أجل إنه لمن أساتيذى وقد كنت أنسيته"(٦٤).

واستحضار البحترى بهذه الطريقـــة أمـــر مخطـــط لـــه قصصيا، لأنه يمثل صوت الشعر القديم، وفى الوقت نفسه فإنـــه يبرز التعارض بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين التى يمثلها أبو تمام.

واستدعاء شيطان أبى نواس فى هذا السياق يبدو أمرا طبيعيا، لأنه كان أول من تمرد من المحدثين على تقاليد القصيدة العربية وسخر منها ومن الموضوعات الشعرية التقليدية. كما كان جريئا فى خرقه المواضعات الأخلاقية، ليس بسبب إغراقه فى الخمر أو بسبب سلوكه الشخصى الخاص فقط، بل فى تناوله الموضوعات المتعلقة بالمجون فى شعره. وقد أفاد ابن شهيد من الأخبار التى كانت تروى عن مجون أبى نواس ولهوه، فجعل لقاءه فى "دير حنه". وقد أعانته هذه المادة على استحضار شخصية أبى نواس قصصيا من خلال وصفه لتفاصيل المكان الذى كان يقيم فيه، ثم الحال التى كان عليها شيطان أبى نواس نفسه. وهو وصف لم يخل من الهزل؛ فهو لم يفق من غيبوبته إلا بعد أن سمع إحدى خمريات ابن شهيد، كما قام يرقص طربا بعد أن أعجبه أحد الأبيات. لكن هذا لم يمنع من إجلال ابن شهيد لأبى نواس "لمكانه من العلم والشعر"(٦٥).

لقد توسل ابن شهيد باختياره لهؤلاء الشعراء ليدلى برؤيته النقدية التى تعارض الموقف النقدى السائد المؤسس على تمجيد الاتباع (التمسك بالتقاليد الشعرية واعتبار القدماء نموذجا للاحتذاء) دون الابتداع. ولم يكن هذا الموقف خاصا بعصره فقط، بل هو موقف يضرب بجذوره إلى بداية ظهور شعر المحدثين. ومن هنا كان اختياره لهؤلاء الشعراء (أبى نواس، أبى تمام، المتنبى) الذين كان لهم دور بارز فى تجديد

الشعر العربى. وكان شعرهم موضع جدل واسع وخلاف كبير كان ينتهى عادة بنصرة أنصار الشعر القديم على أنصار المحدثين. ومن هنا أيضا كان إهمال ابن شهيد وإسقاطه لعصر أدبى بأكمله هو العصر الإسلامى، وكأنه لم يجد فى هذا العصر ذلك الشاعر الموهوب الذى يملك القدرة على مجاوزة التقليد الحرفى للقدماء إلى التجديد.

وفى الوقت نفسه أعطى ابن شهيد صلاحيات النقاد لهؤلاء الشعراء الكبار لأنه يرى أنهم هم الأولى بالقيام بمثل هذا الدور. وفى هذا ذهب جيمس مونرو إلى أن حصول ابن شهيد على الإجازة من كبار الشعراء، وليس من النقاد، يكشف عن رأيه فى النقاد: فليس للنقاد- فى تصوره- مشروعية حقيقية فى صنع أحكام أدبية صحيحة، ذلك لأن الشعراء - فى نظر ابن شهيد - هم أصحاب الأهلية الحقيقية فى الإبداع وصنع الأحكام الأدبية الصحيحة(٦٦).

٢- وإذ انتقلنا إلى الكتاب المبدعين الذين تم استحضارهم فى الحركة الثانية من هذه الرسالة (زيارة شياطين الكتاب) سنجد الراوى يبدو أكثر تحررا، لأنه لا يحمل عناء الرحلة إلى الكتاب فردا فردا، حيث قضت المصادفة القصصية أن يكون كل هؤلاء الكتاب مجتمعين ليلقاهم مرة واحدة. ومن الشخصيات التى استحضرت عبد الحميد الكاتب والجاحظ، وتلاهما فى الحضور ابن الإفليلى، ثم بديع الزمان، فضلا عن شخصية أخرى غير معروفة هى أبو إسحاق بن حمام. ولكل

من الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان- وهم من الكتاب الأموات بالنسبة لابن شهيد- دوره البارز والمميز فى الكتابة النثرية الأدبية، حيث يمثل كل منهم مرحلة زمنية. وقد سبق لابن شهيد أن أشار إلى ذلك. ولهذا فإنه استدعاهم بوصفهم كتابا لهم إنجازات فعلية فى تاريخ النثر الأدبى. أما أبو القاسم الإفليلى وهو عالم لغوى معاصر لابن شهيد، فهو أحد ممثلى السلطة النقدية وأحد خصومه. وقد تم هذا الاختيار كله بقصد من أبن شهيد ووفق رؤيته النقدية.

وقد تآنت النية القصصية مع رؤية ابن شهيد النقدية. وقد اتضح هذا فى الوصف والحوار. ومن اللافت أن دور الحوار فى هذه الحركة الثانية كان بارزاً، فهو الذى يظهر من خلاله التعارض بين الأصوات المتعددة. فبدأ الحوار بانتقاد وجّهه أبو عيينة رئى الجاحظ للراوى لكثرة استخدامه السجع فى كلامه، حتى صار أقرب إلى النظم. وطرح هذا السؤال من رئى الجاحظ يبدو طبيعيا، لأن الجاحظ لم يستخدم السجع فى كتاباته؛ برغم ميله إلى إحداث نوع التوازن الصوتى بين ألفاظه، معتمدا فى هذا على الترادف والازدواج(٦٧). وفى الوقت نفسه، فإن طرح هذا السؤال كان وسيلة قصصية مقصودة لاستدراج الراوى الحديث عن أكثر من مشكلة، منها ما يتعلق بكتاب عصره وذوق أهل زمانه، مما كان يضطره إلى الإكثار من السجع حتى يصبح مقبولا لديهم، ومنها ضعف مستوى الفصحى بسبب التأثيرات الأجنبية. وهنا يعلو صوت رئى عبد

الحميد الكاتب (وكنيته أبو هبيرة) معارضا ومعترضـــا علـــى تسليم الجاحظ بما يقوله الرواى ويدعيه ومشككا فى رأيه فـــي معاصريه، مسقطا عليه "التهم" نفسها التى رمى بها الراوى أهل زمانه. وقد ترتب على ذلك رد فعل أشد وأعنف من الراوى:

"فقلت فى نفسى طبـع عبـد الحميـد ومساقه ورب الكعبـة! فقلت له : لقد عجلت أبا هبيرة إن قوسك لنبـع وإن مـاء سـهمك لسـم، أحمـارا رميـت أم إنسـانا، وقعقعـة طلبـت أم بيانا؟ وأبيك إن البيان لصعب، وإنك منه لفى عباءة تتكشف عنها.. معانيك تكشف العنز عن ذنبـها. الزمـان دفء لا قـر، والكـلام عراقـى لاشامى، إنـى لأرى، مـن دم الـيربوع بكفيك، وألمح مـن كشـى الضـب علـى ماضغيك! فتبسـم إلى وقال: أهكذا يـا أطيلـس، تركـب لكـل نهجـه، وتعـج إليـه عجه؟ فقلت: الذئب أطلس، وإن التيس ما علمت!"(٦٨).

إن جرأة الراوي شيطان عبد الحميد الكاتب وحدة جوابـه عليه تحدد موقفاً صارماً من طريقة عبد الحميد في الكتابــة، إذ جعله ممثلاً للقديم حين عرض ببداوته: (عراقي لا شامي ، إني لأرى من دم اليربوع بكفيك ..) وليس الموقف هنا قاصراً على عبد الحميد، بل يجاوزه إلى الطريقة القديمة في الكتابة، ومـــن هنا كان الميل إلى شيطان الجاحظ الذي جعلــت لــه صـــدارة مجلس الكتاب ، والذي جعل ممثلاً للجديد المحــــدث، وإقامـــة الحوار بين شيطان الجاحظ والراوي وتدرجه، ثم تدخل شيطان عبد الحميد الكاتب، بوصفه صوتاً معارضاً، كان يــهدف إلـــى

الإدلاء بوجهة نظر ابن شهيد والإعلان عن مقاطعته القديم – الذي أظهر أنه يملك القدرة على احتذائه – واختياره لطريقة المحدثين في الكتابة التي اعتبر الجاحظ ممثلاً لها . وهذا الموقف يفسره الود الشديد الذي كان يسود الحوار بين أبي عيينة رئى الجاحظ والراوي، كما يفسره أيضاً تسليم أبي عيينة بكل ما قاله الراوي وتعاطفه معه تعاطفاً ملحوظاً، ثم تدخله بعد ذلك لينهي الموقف بينه وبين أبي هبيرة (رئى عبد الحميد) . وكان السبيل إلى تهدئة الحال أن طلبا منه أن يسمعهما بعضاً من رسائله.

ومن تلك اللحظة توحد شيطان عبد الحميد الكاتب وشيطان الجاحظ وأصبحا صوتاً واحداً، اقتصر على الاستماع والاستحسان والتعاطف مع الراوى، وقد سألاه عن خصومه .ثم ناديا– وقد قاما هنا بمهمة زهيرِ بن نمير– على أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى وأحد خصوم الراوى. وعندما ظهر أنف الناقة وصفه الراوى وصفا جسديا ساخرا يمهد به للكشف عن طبيعة هذه الشخصية ونقائصهما(٦٩).

وقد ظهر أنف الناقة بوصفه صوتا معارضا لصوت الراوى فحين سئل عنه قال: "فتى لم أعرف على من قرأ"، فرد إليه الراوى السؤال نفسه. وهنا أثيرت مشكلة خلافية حول معرفة البيان، وهل تتم بالتعلم والاكتساب أو هى موهبة يهبها الله مَن يشاء؟ وهنا يظهر أنف الناقة بوصفه صوتاً من أصوات السلطة النقدية التى ترد البيان إلى إتقان النحو واللغة من خلال

الدرس والتحصيل النظاميين. ويسخر الراوى من مرجعية الخليل بن أحمد وسيبويه التى يستند إليها أنف الناقة بشكل حاد، كما يسخر من العلم الذى يقدمه المؤدبون. لقد أراد ابن شهيد أن يثبت من خلال هذا الجدل أن النقاد- من علماء اللغة والمتأدبين- الذين منحوا سلطة النقد في عصره، مثل أبى القاسم الإفليلى، أدنى من الشعراء، لأن معرفتهم مكتسبة تعتمد على الدرس دون الموهبة.

وبعد هذا يستعرض الراوى بعض ما كتبه اعتمادا على ما وهب من قدرة على البيان. ويختفى أنف الناقة ليعاود الظهور مرة أخرى مستمعا إلى بعض أشعار الراوى الوصفية تأكيدا لموهبته (وصف السحاب، وصف الذئب) مما يثير إعجاب فتيان الجن ويحقق مزيدا من الإحباط لأنف الناقة. ويتدخل رئى أحد معاصرى الراوى ليصلح بينه وبين أنف الناقة، لتتكشف سيئة أخرى من سيئات صاحب أبى القاسم الإفليلى، ذلك أنه يشغل بتعقب أخطاء الراوى ليشهر بها بين تلاميذه دون تقدير حقيقى لإبداعه.

وبين ظهور أنف الناقة واختفائه يشهر شيطان بديع الزمان (زبدة الحقب) بوصفه منافسا للراوى الذى عامله- بدوره- بوصفه ندا وليس أستاذا. وكان قد استمع إلى ما قاله فى وصف الحلوى والثعلب... إلخ فطلب منه أن يصف جارية، ثم باراه فى وصف الماء، وانتهى اللقاء بانسحابه

مهزوما. وينتهى المجلس وقد أصبح الراوى محط كل الأنظار، بعد أن نصبه كبار الكتاب شاعرا وكاتبا فى آن.

لقد استوعبت الحركة الثانية من "رسالة التوابع والزوابع" تعددا صوتيا يرجع إلى تعدد الشخصيات المستدعاة هنا من الأموات والأحياء بالنسبة للراوى، وقد كشف هذا التعدد عن تناقضات وخلافات حادة بين هذه الشخصيات. وانتهى الأمر بتتويج مجيد على أيدى الكتاب، بين مؤيدين له مغتبطين (رئى الجاحظ وعبد الحميد)، ومحبطين منهزمين (رئى بديع الزمان وأبى القاسم الإفليلى)، كما سحبت السلطة النقدية للمرة الثانية من النقاد ومنحت للكتاب المبدعين.

ومهد هذا التتويج للحركة الثالثة التى يبدو فيها الراوى متحررا تماما وقد منح نفسه - بوصفه مبدعا - سلطة النقد. ذلك عندما يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، حيث أصبح سيد الموقف هذه المرة، وكان موضوع الجلسة الكيفية التى يتم بها تناول المعنى القديم من الشعراء المتأخرين، وكيف يميز الشاعر الأصيل القادر على مجاوزة المعنى القديم بتوليد معان جديدة عن غيره من الشعراء. والملاحظ أن ابن شهيد تعمد عدم تحديد أسماء النقاد فى هذه الجلسة؛ فكلم مجهولون سوى اثنين؛ أحدهما يدعى شمردل السحابى، والآخر يدعى فاتك بن الصقعب. وقد مثل حضورهما اختلاف وجهات النظر فى تناول الشعراء للمعنى الواحد. وتوافق الراوى مع فاتك بن الصقعب، وشكل هذا التوافق تمهيدا لاستعراض الراوى قدرته

على تناول بعض معانى المتنبى. وهنا يظهر صوت ثالث لناقد من نقاد الجن، هو فرعون بن الجون، وهو تابعة أحد معاصرى الراوى الذى لم يكشف عن اسمه الحقيقي. وقد أثبت أمامه الراوى/ الناقد أن شاعريته أصيلة تمتد جذورها إلى أجداده الأولين، مما أفحم ذلك الناقد الحاسد. ولا يخفى بالطبع – أن هذه الحركة الثالثة تقف وراءها قصدية ابن شهيد الذى كان يسعى إلى تأكيد سلطة المبدعين النقدية دون النقاد.

وتأتى الحركة الرابعة والأخيرة من الرسالة. ويحكي فيها الراوى زيارته لحيوانات الجن، حيث لم تعد الأصوات هنا أصواتا بشرية مماثلة للحقيقة، كما حدث فى استحضار الأموات من الشعراء، والأحياء والأموات من الكتاب، فظهرت التوابع فى هذا الجزء فى صور حيوانات من بغال وحمير وأوز. وقد جعلت هذه الحيوانات تمارس أدوارا شبيهة بأدوار البشر، فمنهم الشعراء ومنهم النقاد ومنهم العلماء اللغويون. وقد تغير وضع الراوى هنا عن وضعه فى الحركات السابقة فأعطى مزيدا من الحرية والانطلاق؛ ليس فقط بسبب التوسل بالرمز من خلال استحضار الحيوان بدلا من الإنسان، وإنما لأن الراوى كان موضع اختبار صعب فى الحركة الأولى. وحين أنجز ذلك الاختيار بنجاح اشتد ساعده فى الحركة الثانية، وأبدى ندية كاملة مع توابع من التقى بهم من الكتاب. وعندما منح الإجازة من توابع كبار الكتاب أكسبه هذا مزيدا من الحرية فى الحركة الثالثة، حيث أخذ مكانه ليس بوصفه شاعرا وكاتبا فحسب، بل

بوصفه ناقداً أيضاً. وبعدما أثبت كفاءته التى خذلت كبار نقاد الجن وأكثرهم شراء، كانت الانطلاقة إلى الحركة الرابعة التى لم تعد الندية فيها واردة، لأنه رمز لممثلى السلطة الأدبية والنقدية من متقفى عصره بالحيوانات استهزاء بهم وتعرضا بحمقهم وضيق أفقهم. وقد أكسبه هذا حرية كبيرة فى الوصف القصصى الساخر والتحاور اللاذع مع من قابلهم من الحيوانات.

وقد أخذ الحوار فى هذا الجزء ثلاثة مسارات: أولها حين طلب منه أن يحكم على قصيدتين لشاعرين من عشاق حيوان الجن، أحدهما بغل والآخر حمار، فأصدر حكمه لصالح البغل. وجاء تعقيبه متضمنا للسخرية من الشعر الذى يعتمد على التكلف والاصطناع بسبب الرغبة فى محاذاة القدماء وتقليدهم. أما الثانى ففيه تكشف له البغلة المنشدة عن حقيقتها، إذ هى بغلة أبى عيسى، أحد رفقاء الصبا، فتسأله عن أحواله وأحوال قرناء صاحبها وقرنائه. وكان هذا التعارف محققا لغرضين، أولهما أنه كان وسيلة للكشف عن التوازن المقصود بين عالم حيوان الجن فى النص وعصر الراوى وعالمه، وبهذا لا يكون النص ملغزا أو غير مفهوم. وثانيهما ليعرض الراوى ببعض رفقائه الذين تنكروا له. أما الثالث ففيه يحاور الراوى إوزة تسمى العاقلة، وكنيتها أم خفيف- يلاحظ أن اختيار الاسم والكنية مقصود للتهكم والسخرية، كما أنه يمهد للحوار الذى يدور بينه وبينها- وقد صرح له زهير بن نمير بأنها تابعة لأحد شيوخ

عصره من المتأدبين، حيث اعترضت الأوزة على الحكم الذى قضى به الراوى، حين وجهت حديثها لبغلة أبى عيسى: "لقد حكمتهم بالهوى، ورضيتم من حاكمكم بغير الرضا"(٧٠). وكان سبب اعتراضها أن الراوى لا يتقن الأصول: "معرفة النحو والغريب" فكيف يعرض للفروع: "نقد الشعر"؟ وكان مدار الحوار حول الشعر وهل يرتد إلى النحو والغريب اللذين هما أصل البيان بالنسبة للأوزة، أو يرتد إلى الإلهام كما يرى للراوى؟ وقد أصر الراوى على أنه لا يتقن سوى "ارتجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنصبة"(٧١). وانتهى الحوار بإسقاط صفات الحمق والغباء وقلة العقل والسخف والغرور والعجب على تلك الأوزة.

وهذا الحوار الساخر يذكرنا بحوار الراوى السابق مع رئى أبى القاسم الإفليلى حول البيان: هل يكون مكتسبا أو هو إلهام من عند الله؟ إن ابن شهيد هنا يؤكد نظريته فى البيان مرة أخرى ويجدد حملته على المؤدبين والمعلمين من علماء اللغة والنقاد، الذين يفتقدون موهبة الإبداع والابتكار، ويعتمدون فى علمهم على التحصيل والدرس. كما أن حملته الساخرة على شعر دكين الحمار فى بداية هذا الجزء من الرسالة تبين أن من الشعراء فى عصره من هم غير موهوبين؛ فمنهم من تقف قدراته عند مجرد التقليد، مما يؤدى به إلى الاصطناع والتكلف، ومنهم من هو يجاوز ذلك إلى الإبداع. وهذا تأكيد لفكرة سابقة طرحت فى الحركة الأولى من هذه الرسالة. ومن هنا فليس لكل الشعراء الحق أو الصلاحية فى التصدى للنقد

وإصدار الأحكام. لقد كثف ابن شهيد، فى هذا الجزء الأخير من رسالته، حملته على معاصريه من المعارضين له من نحويين ولغويين وأدباء ونقاد، متوسلا بالرمز الذى أتاح له السخرية اللاذعة بلا حدود.

وعلى هذا استطاع ابن شهيد أن يدلى برؤيته النقدية من خلال هذا الشكل القصصى الذى سماه (رسالة)؛ ذلك أن من أهم سمات هذا الشكل أنه استوعب تعددا صوتيا تحقق من خلال الشخصيات المتعددة، ومن خلال ثنائية الصوت الواحد، حيث كانت قصدية المؤلف وراء كل شخصية من الشخصيات. كما ارتدت هذه التعددية أيضا إلى تعدد الأجناس الأدبية المختلفة من غنائية شعرية إلى مقامات إلى قصص حيوان. لقد حقق هذا الشكل إمكانات أكبر للحرية الذاتية فى التعبير لم يكن يحققها الشعر الغنائى وحده، أو المقامة وحدها، أو غيرها من الأشكال النثرية الأخرى.

إن "رسالة التوابع والزوابع" تعد شكلا أدبيا جديدا تولد من إدماج عدة أشكال أدبية متوارثة تمثل بدورها أنواعا أدبية متعددة. وهذا يعنى أن ابن شهيد لم ينقطع عن التراث العربى التقليدى السائد فى بيئته. فظلت مرجعيته الجمالية مرتبطة بالتراث، لكن توجهه الأساسى كان نحو الأشكال المستبعدة والأدنى مكانة فى عرف الدوائر الأدبية الرسمية؛ ذلك أنه لجأ إلى النماذج القصصية المهمشة والمسكوت عنها فى التراث العربى التقليدى فضمنها عمله واحتذاها.

لقد تضافرت عدة عوامل أفسحت لابن شهيد أفقا ممتدا رأى فيه حال الأدب العربى فى سياق أشمل دفعه إلى خلق

بلاغة مغايرة تمثلت فى هذا الشكل القصصى "الرسالة". ومن هذه العوامل ما يتعلق بوضعه الفردى الشخصى، ومنها ما يتعلق بجماعته الأدبية التى ارتبط بها، ومنها ما يتعلق بالوضع الاجتماعى الثقافى لمدينة قرطبة.

فالوضع الشخصى الخاص بابن شهيد كان يحفزه إلى الرغبة فى التفرد والتميز، حيث كانت حياته المتقلبة وغير المستقرة- بسبب تحلل طبقته والاضطرابات السياسية والصراعات المتوالية التى انتهت بسقوط الخلافة العربية، وبسبب تعرضه للإفلاس وسجنه لإغراقه فى الديون- سببا من أسباب اجتهاده الإبداعى وسعيه لتأسيس مكانة أدبية خاصة يرمى من خلالها إلى تحقيق طموحاته الفردية. ولا يمكن أن نغفل أن تمرد ابن شهيد على السلطة الأدبية فى عصره قد دعاه إلى تبنى هذا الشكل القصصى القائم على استعادة أشكال سبق أن غيبت أو همشت، بل لم يعترف بها من قبل السلطة النقدية فى العهود السابقة عليه. وإذا كان هذا الانتحاء يمثل- بوجه من الوجوه- مظهرا من مظاهر عصيان السلطة الأدبية فى عصره، فإنه يحقق بالنسبة لابن شهيد إمكانات أكبر فى التعبير الحر عن نزوعه الفردى الذاتى.

وقد تزامن هذا الطموح الفردى مع طموح الجماعة الأدبية التى ارتبط بها ابن شهيد وكان من بينها ابن حزم. وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تأسيس خصوصية الذات العربية فى البيئة الأندلسية، وكانت تشق طريقها نحو هذه الخصوصية القومية التى لم تنفصل عن جذورها العربية القديمة. كما كانت مدينة قرطبة بتركيبها الاجتماعى ووضعها

الثقافى- آنذاك- تحفز إلى تأسيس جمالية جديدة ومتميزة، كما تجلى هذا فى ابتداع الموشحات فى المرحلة الزمنية نفسها على سبيل المثال. وكان وضعها الثقافى يسمح باستيعاب تعددية الأدب العربى بتاريخه القديم والطويل فى المشرق. وقد استطاع ابن شهيد أن يستوعب هذه التعددية، وأن يستدعى النماذج التى كان يريد احتذاءها لتأكيد ذاته وإثبات تميزه؛ ومن هنا كان تحقيقه لهذه النقلة الشكلية الجديدة.

وسواء كان ابن شهيد واعيا بتحقيق هذه النقلة الجديدة أو غير واع، فإن هذه النقلة لم تكن انقطاعا عن التراث القديم، وإنما هى نتاج توالد تم فى رحم الأدب العربى وتراثه؛ من هنا كانت صلة هذا الشكل صلة حميمة بالقديم.

وإذا كانت هذه النقلة الجديدة التى حققها ابن شهيد تمثل على نحو من الأنحاء - تجذيرا للنوع القصصى فى أدبنا العربى، فقد كان من الممكن أن تفتح طريقا واسعا وإمكانات أكبر للآخرين ممن جاءوا بعده. غير أن هذه النقلة الإبداعية لم يواكبها تنظير نقدى يدخلها فى نسيج الجمالية العربية، ذلك أن تراثنا النقدى لم يقبل النوع القصصى بأشكاله المتعددة قبولا يحفز إلى نمو واستمرار، بل إنه واجهه بالتغييب والرفض، أو بالاستعلاء والتهميش، على أحسن تقدير، مما أعاق هذا النمو وأوقف إمكان الاستمرار.

الهوامش

---

١)انظر على سبيل المثال: **زكى مبارك**، النثر الفنى فى القرن الرابع،دار الجيل، بيروت ١٩٧٥ جـ١ ص٣١٨-٣٢٠، **أحمد هيكل**، الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ص٣٨١ وما بعدها، **بطرس البستانى**، رسالة التوابع والزوابع، دراسة تاريخية أدبية، دار صادر، بيروت، د.ت، ص٦٧-٦٨؛ **بروكلمان**، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبيه أمين فارس، **منير البعلبكى**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥ ط٤، ص٣٠٨-٣٠٩؛ **شوقى ضيف**، تاريخ الأدب العربى، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص٤٥٧.

(٢) صنف **زكى مبارك** الرسالة ضمن الأخبار والأقاصيص. انظر: النثر الفنى فى القرن الرابع، مرجع سابق، جـ١ ص٢٤٠، **أحمد هيكل**، الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة، مرجع سابق، ص ٣٧٧، **إحسان عباس**، تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ص٣٣٤ وما بعدها؛ **مصطفى الشكعة**، الأدب الأندلسى وموضوعاته ومقاصده، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص٥٧٨-٥٧٩؛ **حازم خضر**، النثر الأندلسى فى عصر الطوائف والمرابطين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص٢٩٣-٢٩٤.

(٣) **شوقى ضيف**، تاريخ الأدب العربى، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، مرجع سابق، ص٤٤٧.

(4) **حازم خضر**، النثر الأندلسى فى عصر الطوائف والمرابطين، مرجع سابق ص٣٠٠-٣٠١.

(5) من المهم أن نشير هنا إلى أن هناك وعيا مـــا قــد ســاد بتمــيز (الحكاية)- بوصفها نوعا أدبيا- عن غيرها من الأنــواع الأدبيــة الأخرى لدى المعنيين بفن القص ومبدعيه. وليس أدل على ذلك من تلك المقدمة التى صدّر بها **أبو المطهر الأزدى** حكاية أبى القاســم البغدادى. قال أبو المطهر الأزدى: "أما الذى أختــاره مــن الأدب فالخطاب البدوى والشعر القديم العربى ثم الشوارد اقترعتها خواطر المتأخرين من أعلام الأدباء، والنوادر التـــى اخترعتــها أقــراح المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذى أحصله مــن أدب غــيرى وأقتنيه وأتحلى به وأدعيه من ملح ما تنفسوا بـــه وتنافســوا فيــه، ويصدق شاهدى عليه، أشعار لنفسى دونتـــها ورســائل ســيرتها ومقامات حضرتها، ثم إن هذه الحكاية عن رجل بغــــدادى كنــت أعاشره برهة من الدهر.. إلخ". أبو المطهــر الأزدى، حكاية أبــى القاسم البغدادى، تحقيق آدم متز، هيدلبرج، ١٩٠٢ ص١.

(6) انظر للباحثة: "الموقف من القص فى تراثنا النقدى" مركز البحــوث العربية، القاهرة ١٩٩٠ ص١٧٧.

(7) **أحمد بدر**، تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى (عصر الخلافة) دمشق ١٩٧٤، ص٢٣٠.

(8) أحمد بدر، تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى، مرجع ســابق، ص٣٠٠، ٣٣٢؛ انظر أيضا: **أحمد فكرى**، قرطبــة فــى العصــر الإسلامى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص٢٤٨.

(٩) أحمد بدر، تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى، ص ٢٣٢ وما بعدها، **أحمد فكرى**، قرطبة فى العصر الإسلامى، مرجع سابق ص٢٥١.

(١٠) انظر تفاصيل تلك الأحداث في: **ابن بسام**، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، القسم الثالث، المجلد الأول الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥، ص٥٢٢-٥٢٩، انظر أيضا **ابن عذارى المراكشى**، البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت د.ت جـ٣، ص١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢، **يعقوب زكى**، مقدمة ديوان ابن شهيد، دار الكتاب العربى، القاهرة، د.ت، ص٤٨.

(١١) **أحمد بدر**، تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى، ص٢٣٢.

(١٢) المرجع السابق ص٢٣٤، انظر ابن بسام، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، القسم الثال، المجلد الاول، ص٥١٦-٥٢٢، **ابن عذارى**، البيان المغرب...، جـ٣ ص١٤٧-١٤٨.

(١٣) **ابن بسام**، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص٢٠٧-٢٠٨.

(١٤) **الحميدى**، جذوة المقتبس فى ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص ١١٠-١١١.

(١٥) **إحسان عباس**، تاريخ الأدب الاندلسى عصر سيادة قرطبة، ٢٩-٣٣.

(١٦) جاء فى البيان المغرب **لابن عذارى** أن المنصور بن أبى عامر كان "أشد الناس فى التغير على من علم عنده شيء من الفلسفة والجدل فى الاعتقاد والتكلم فى شئ من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاق بشئ من الشريعة. وأحرق ما كان فى خزائن الحكم من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء، منهم الأصيلى وابن ذكوان والزبيدى وغيرهم، واستولى على حرق جميعها بيده": ابن عذارى،

البيان المغرب..." تحقيق ج.س كولان وبروفنسال، دار الثقافة، بيروت د.ت، ص٢٩٢-٢٩٣، راجع أيضا أنخل جنثالك بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٦٥.

(١٧) **شوقي ضيف**، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، (الأندلس) ص١٤٧-١٥٠.

(١٨) **إحسان عباس**، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص٧٩-٨١. انظر: **ابن حزم**، رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها، ملحقة بتاريخ الأدب الأندلسي، ص٣٤٨.

(١٩) **ابن بسام**، الذخيرة.. القسم الأول المجلد، ص٢٤٣.

(٢٠) هاجم ابن شهيد معلمي قرطبة ومؤدبيها ونقادها بشكل عام، وسخر منهم سخرية شديدة، وخص بهجومه العنيف بعض العلماء اللغويين مثل أبي القاسم الإفليلي وابن الفرضي، انظر: الذخيرة..، لابن بسام القسم الأول ص٢١٢-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٤.

(٢١) **التهانوي**، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، جـ ٣ ص٧٣-٧٤.

(٢٢) **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعه أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قبارة، دار الآفاق الجديدة، دمشق ١٩٨٢، ص٢٦، انظر أيضا قول طرفة بن العبد:

ألا أبلغا عبد الضلال رسالة   وقد يبلغ الأنباء عنك رسول

ديوان طرفة، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، ص١١١.

(٢٣) **أبو البقاء أيوب الحسيني الكفوي**، الكليات، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥، القسم الثاني ص٣٨٦. كشاف اصطلاحات الفنون جـ٣. ص٧٤.

(24) انظر ما ذكره **القرشي** حول شياطين الشعراء من أخبار وأحاديث: **أبو زيد القرشي**، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص٤٠-٥٥. انظر أيضا ما ذكره **الجاحظ** حول شياطين الشعراء، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧، جـ٦ ص٢٢٥ وما بعدها.

(25) **بديع الزمان الهمذاني**، المقامات، شرح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت. د.ت، ص٢٥٣ وما بعدها.

(26) بديع الزمان الهمذاني، المقامات، ص١٨١.

(27) انظر: ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني مرجع سابق، ص١٢٥، انظر: الذخيرة القسم الأول، المجلد الأول ص ٢٣١، ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤٠.

(28) James T. Monroe, Risalat AT - Tawabi, Waz-Zawabi, Introduction, Translation and notes, University of California Press 1971, P. 37.

(29) رسالة التوابع والزوابع، ص٩١

(30) **أحمد هيكل**، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص٣٨٥.

(31) حول تسمية التوابع والزوابع "بشجرة الفكاهة" انظر: **الحميدي**، جذوة المقتبس، ص٣٧٤.

(32) **إحسان عباس**، **عبد الحميد يحيي الكاتب**، وما تبقى من رسائله ورسائل **سالم أبي العلاء**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٨٨، ص ١٥٧-١٥٨.

(33) رسالة التوابع والزوابع، ص٩١.

(34) المرجع السابق، ص٨٧.

(35) نفسه ص٨٧.

(36) نفسه ص٩٠.

(٣٧) نفسه ص٩٠.

(٣٨) نفسه ص١٠٤-١٠٦.

(٣٩) انظر: يمنى العيد (وإحالاتها الخاصة بمنظرى الفـــن الروائـــى)، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيـــوى، دار الفـــارابى، بيروت ١٩٩٠، ص ٩٠ وما بعدها.

(٤٠) رسالة التوابع والزوابع ص١٠٦.

(٤١) نفسه، ص١٣٢.

(٤٢) نفسه، ص١٣٢-١٣٣.

(٤٣) نفسه ص١٤٧-١٤٨-١٤٩.

قال ابن شهيد على لسان البغل العاشق:

على كل صب مـــن هواه دليل   سقام على حر الجوى ونحول
وما زال هذا الحب داء مبرحا   إذا ما اعترى بغلا فليس يزول
بنفسى التى أمّا ملاحظ طرفها   فسحـــر، وأمـــا خـــدها فأسيل
تعبت بما حملت من ثقل حبها   وأنـــى لبغـــل للثقــــال حمول
وما نلت منها نائلا غيـــر أننى   إذا هـــــى بالت بلت حيث تبول

كما قال على لسان الحمار:

دهيت بهذا الحب منذ هويت   راثـــت إرادتـــى فلست أريث
كلفت بإلفى منذ عشرين حجة   يجول هواها فى الحشا وتعيث
وما لى من برح الصبابة مخلص   ولالـــى مـــن فيض السقام مغيث
وغير منها قلبها لى نميمة   نمـــاهـــا أحم الخصيتين خبيث
وما نلت منها نائلا، غير أننى   إذا هى راثت رثت حيث تروث

(٤٤) نفسه، ص١٢٤

(٤٥) نفسه، ص٢١.

(٤٦) نفسه ص١٢١-١٢٢.

(47) Monroe, Risalat AT- twabi, Waz-Zawabi, Introduction, Translation and notes P. 27.

مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته ومقـــاصده، ص٥٧٨-٥٧٩.

(٤٨) رسالة التوابع والزوابع، ص١١٩.

(٤٩) المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.

(٥٠) نفسه، ص٩٣-٩٦.

(٥١) ابن بسام، الذخيرة..، القسم الأول، المجلد الأول، ص٢٣٧-٢٣٨.

(٥٢) انظر: وصفه للأوزة في الرسالة، ص١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢.

(٥٣) رسالة التوابع والزوابع، ص٨٨.

(٥٤) السابق، ص١١٩-١٢٢.

(٥٥) نفسه، ص١١٨.

(٥٦) نفسه، ص١٢٤-١٢٥.

(٥٧) استوحى ابن شهيد أسماء شياطين الشعراء والكتـــاب مـــن واقـــع الأخبار المتعلقة بوقائع حياة كل منهم الخاصة ومفرداتـــها. مثـــل اختياره لأسماء شياطين كل من طرفة بـــن العبـــد وأبـــى نـــواس والبحترى والجاحظ وأبى القاسم الإفليلى.

(٥٨) رسالة التوابع والزوابع، ص٩٦.

(٥٩) نفسه، ص٩٦.

(٦٠) نفسه، ص٩٨.

(٦١) نفسه، ص١٠١.

(٦٢) نفسه ص١١٢، راجع:

Monroe,Risalat AT-Tawabi, Waz-Zawabi

Introduction, Translaion and notes, P. 2

(٦٣) نفسه، ص١٠٤.

(٦٤) نفسه، ص١٠٢.

(٦٥) نفسه، ص١٠٦.

(٦٦) انظر:

Monroe, Risalat At- Tawabi, Waz- Zawabi, P. 24, 25.

(٦٧) شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى النـــثر العربـــى، دار المعـــارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٦٩.

(٦٨) رسالة التوابع والزوابع، ص١١٦-١١٨.

(٦٩) نفسه ص١٢٤.

(٧٠) نفسه ص١٥٠.

(٧١) نفسه ص١٥١.

تحوّل الرّسالة
وبزوغ شكل قصصي
فى "رسالة الغفران"*

انقسمت الكتابة النثرية فى العصور الوسطى العربية الإسلامية إلى قسمين كبيرين؛ كتابة رسمية يقوم بها الكتاب الرسميون الموظفون (كتاب الدواوين)(1)، وكتابة نثرية أدبية اضطلع بها الكتاب الأدباء وبالرغم من تنوع الكتابة النثرية الأدبية التى اتخذت مسارات قصصية متعددة الأشكال منذ وقت مبكر، فقد كان للرسائل غير الرسمية ذيوع وانتشار، حتى إن بعض كتاب المقامات مثل بديع الزمان الهمذانى مارس ذلك النوع من الكتابة(2). كما استخدام مصطلح "رسالة" ليطلق على بعض الرسائل ذات الشكل القصصى مثل "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسى، و "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى. ومما يثير الانتباه وجود نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصى- منذ وقت مبكر- قبل ظهور رسالتى "التوابع" و "الغفران" فى القرن الخامس الهجرى؛ حيث اشتملت بعض رسائل بديع الزمان الهمذانى على نوع من التمثيل

---

* مجلة "فصول"، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٤، ص٧٢-٩٣.

القصصى، وهو أمر أثار انتباه بعض الدارسين المحدثين منذ زمن بعيد(٣)، كما اشتملت بعض رسائل أبى إسحاق الصابئ على نوع آخر من الوصف القصصى(٤).

وقد احتلت الكتابة النثرية عند أبى العلاء المعرى موقعا بارزا. وبرغم انصراف معظم كتاباته إلى البحث فى المسائل اللغوية؛ بحيث انصرف معنى الرسالة إلى معنى علمى(٥)، فإنه كان منتحيا للنوع القصصى فى عدد من أعماله، مثل رسالة "الصاهل والشاحج" التى اعتمد فيها على القالب القصصى الحوارى؛ حيث يدور حوار طويل بين مجموعة من الحيوانات يشغلها هم إنسانى يتعلق بفترة تاريخية حرجة كانت تجتازها مدينة حلب أيام حكم الفاطميين(٦)، وانتحاؤه إلى القالب القصصى ذى الطبيعة الحورية التصويرية له مظهر آخر يبدو فى كتابه المفقود "القائف" الذى قيل إنه يحتذى فيه طريقة "كليلة ودمنة"(٧). غير أن ما وصلنا من نصوص هذا الكتاب المفقود يكشف عن فارق كبير بينهما فى المعالجة القصصية.

وإذا كان إلحاح أبى العلاء المعرى على الانتحاء للشكل القصصى ومحاولة احتذائه، يكشف عن وعى ما بالنوع القصصى- وهو وعى بدأ أكثر وضوحا فى "رسالة الغفران"- فإن تساؤلات ملحة عن سبب هذا الانتحاء من قبل شاعر كبير مثله، وحجم هذا الوعى القصصى لديه، تظل مفتوحة. ولعل قراءة لنص "رسالة الغفران" يمكن أن تهدى إلى الإجابة عن مثل هذه التساؤلات.

لكن إذا كنا بصدد البحث عن الوعى بالنوع القصصى لدى أبى العلاء والبحث عن الكيفية التى تشكل بها النوع

القصصى فى (رسالة الغفران)، فإنه من الخطأ- منجهياً- أن نعزل رسالة ابن القارح "على ابن منصور الحلبى" عن "رسالة الغفران"؛ ذلك أن وعى شاعرنا بالنوع القصصى فى "الغفران" مرتبط بموضوعها ومضمونها معا، وهذان الأخيران مرتبطان أشد الارتباط برسالة ابن القارح. فالمطلع على رسالة ابن القارح- وهو أديب ومعلم حلبى معاصر لأبى العلاء- يرى أنها تمثل وجهة النظر المحافظة فنيا وفكريا، لما تتضمنه من نقد للصياغة اللغوية لدى بعض الشعراء المجددين، مثل المتنبى، وما تحتويه من إثارة الحديث عن معتقدات بعض الشعراء البارزين بغرض اتهامهم بالزندقة والإلحاد، مثل بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس والمتنبى وغيرهم، فضلا عن وقوفه وقفة طويل عند بعض الصوفية ومعتقداتهم ورميهم بالإلحاد، مثل إشارته إلى الحلاج، وذكره بعض الروايات التى رويت عن جنونه وحمقه وادعائه(٨). ومن المثير أنه حين ينتقد المتنبى بسبب استخدامه صيغة التصغير يحيله إلى مسألة اعتقادية، لينتهى الأمر إلى اتهام المتنبى فى عقيدته. يقول ابن القارح فى رسالته إلى أبى العلاء:

"قال المتنبى:

أذم إلى هذا الزمان أهيله

صغرهم تصغير تحقير غير تكبير، وتقليل غير تكثير، فنفث مصدوراً وأظهر ضميراً مستوراً. وهو سائغ فى مجاز الشعر، وقائله غير ممنوع من النظم والنثر، ولكنه وضعه غير موضعه وخاطب به غير مستحقه، وما يستحق زمان ساعده بلقاء سيف الدولة أن يطلق على أهله الذم. وكيف وهو القائل:

أسير إلى إقطاعه في ثيابه   على طرفه من داره بحسامه !

وقد كان من حقه أن يجعلهم في خفارته، إذ كانوا منسوبين إليه محسوبين عليه، ولا يجب أن يشكو عاقلا ناطقا إلى غير عاقل ولا ناطق، إذ الزمان حركات الفلك، إلا أن يكون ممن يعتقد أن الأفلاك تعقل وتعلم وتفهم، وتدرى بمواقع أفعالها، بقصود وإرادات، ويحمله هذا الاعتقاد على أن يقرب لها القرابين ويدخن الدخن، فيكون مناقضا لقوله:

فتبا لدين عبيد النجو   م ومن يدعى أنها تعقل

أو يكون كما قل الله تعالى فى كتابه الكريم: "مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء" ويوشك أن تكون هذه صفته"[٩].

لم يقف ابن القارح عند حدود اللغة فى انتقاده المتنبى، بل جاوز ذلك بربط استخدام صيغة "أهيل" منسوبة إلى الزمان بالتشكيك فى اعتقاده. ولم يكتف بهذا القدر- بعد ذلك- لأنه يدعم هذه التهمة بتهمة أخرى تتعلق بادعائه النبوة؛ ليضمه أخيراً إلى قائمة المتهمين بالتلاعب بالدين وإثارة الشك فى نفوس المسلمين باستعذابهم القدح فى نبوة النبيين على حد قوله[١٠]. ويمكن لأى قارئ لرسالة ابن القارح أن يستنتج بيسر - أن الرجل كان معنيا بتصنيف الشعراء وفق معتقداتهم، وأن من هاجمهم أخلاقيا وعقائديا من الشعراء، مثل أبى نواس وأبى تمام وبشار، يمثلون الاتجاه التجديدى فى تاريخ الشعر العربى القديم، وأنه كان معنيا برصد زعامات بعض الحركات الثورية والفكرية لإدانتهم من هذا المنظور المحافظ المتشدد

نفسه الذى يسعى إلى فرض وصايته علـــى عقـول النــاس، ويسارع إلى توجيه الاتهام دون تفهم.

لكن إذا كانت رسالة ابن القارح قد حملت بيــن طياتــها موقف كاتبها، فإنها فى الوقت نفسه تشير- بشكل غير مباشـر- إلى الظروف الاجتماعية القلقة، التى عاشها المجتمع الإسـلامى منذ قيام الدولة العباسية؛ حيث شهد المجتمع العربـــى آنـذاك تطورا اقتصاديا ملحوظا ترتب عليه وجود تفاوت كبــير بيــن الطبقات الثرية من الملاك الزراعيين والتجار وبين عامة الناس من العبيد والعمال الزراعيين وأصحــاب الحـرف والشـطار والعيارين، لاسيما أن طبقة العامة اتسعت اتساعا كبـيرا بعـد تطور المدن فى تلك الحقبة التاريخية. وقد أدى هذا إلى انـدلاع الحركات الاجتماعية الثورية- مثـل ثـورة الزنـج وحركـة القرامطة... الخ- من قبل هؤلاء المضطـهدين الذيـن كـانوا يسعون إلى تغيير أوضاعهم وتحقيق العدالة الاجتماعيـة(١١). وبرغم ما حققته بعض هذه الثورات من نجاح اسـتمر بعـض الوقت، فإنها باءت بالفشل فى تحقيق مسعاها.

وفى تصورى أن رسالة ابن القارح وما تحمله من موقف كاتبها كان حافزا أساسيا للقص داخل "رسالة الغفران"؛ ذلـك أن الشكل القصصى الذى يحتويه الجزء الأول من الرسالة لم يكـن مقصودا لذاته، بل فجرته فكرة اعتقاديه أثارتها رسـالة ابـن القارح، وهى فكرة ذات صلة وطيدة بتكفير بعـض الشـعراء والمفكرين ورميهم بالزندقة والإلحاد. لقد طرح أبـو العـلاء المعرى فى "رسالة الغفران" فكرة الجنة والنار موضوعا جديـدا فى الأدب العربى القديم من خلال رحلة سماوية علوية يقوم بها

أحد الأدباء ويلتقي بسكان الجنة وسكان النار. وقد تمت معالجة هذا الموضوع من منظور عقلاني يسعى إلى إثارة التساؤل من جديد حول الجنة والنار ورحمة الله وسعتها، كما يسعى إلى إثارة التساؤل حول تصور المسلمين- من مدعي المعرفة والعلم- عن الجنة والنار. وبعبارة أكثر وضوحا جاء طرح أبي العلاء محاولة لإعادة النظر في تصورات الناس فيمن أحق بالجنة ومن أحق بالنار، وتجسيد ما يدور في خلد الناس عن طبيعة النعيم في الجنة وكيفية التمتع به، وهل سيقتصر هذا النعيم على الإنسان دون غيره من الكائنات.ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن أبا العلاء كان يهدف- في هذا الجزء القصصي- إلى إذكاء عقل من يخاطبه من خلال الإثارة العقلية المترتبة (أو المتوقعة) على توزيع الشخصيات القصصية في العمل (وهم الشعراء العرب القدامى) بين الجنة والنار، والمترتبة أيضا على الطريقة التي تسلك بها هذه الشخصيات في الدار الآخرة. وانحياز أبي العلاء للعقل ليس في حاجة إلى التنويه، وهو صاحب القول الشهير:

كذب الظن لا إمام سوى العقل ... مشيرا في صبحه والمساء

كما أن القسم الثاني من "رسالة الغفران"- غير القصصي- وهو القسم الذى خصصه للرد على رسالة ابن القارح يكشف بوضوح عن عقلانية أبي العلاء؛حيث يعرض لآراءه المباشرة في كثير من القضايا التي أثارتها رسالة ابن القارح، وهذه الآراء لها أهميتها لأنها تكمل جوانب مهمة من رؤية أبي العلاء المسكوت عنها في القسم القصصي.

وتفصيلا لذلك، أننا نجد أبا العلاء يعلن آراءه في سياق الرد على ابن القارح فيما يخص الاتهامات الموجهة إلى المتنبي، فيعرض ذلك بشكل موضوعي مبينا أن استخدام المتنبي لصيغة التصغير في قوله "أذم إلى هذا الزمان أهيله" سمة خاصة من سمات لغته الشعرية، ويؤكد ذلك بشواهد من شعره، ثم يصحح معلومة مغلوطة لابن القارح، وهي أن هذه القصيدة لم يقلها المتنبي في مدح سيف الدولة وإنما في مدح إحدى الشخصيات البارزة التي كان يعرفها قبل سيف الدولة. كما يقف من الروايات التي تروى حول ادعائه النبوة موقف المتشكك، ويطرح مبدأ "الفصل بين ما يقوله اللسان وما يعتقده الإنسان"، ويحيل شكوى المتنبي أهل الزمان لاتباعه سنن الأقدمين والتقاليد الشعرية المتوارثة، ويورد شواهد تؤكد ذلك عند الشعراء السابقين عليه دون أن يعبدوا الأفلاك ويتقربوا إليها بالقرابين، ودون أن يتهموا في عقيدتهم[١٢]. وفي الوقت نفسه، نجد أبا العلاء يبدي تعاطفه مع الحلاج، حين يكذب- في وضوح- ما روى عنه من أخبار، مبرزاً مكانته وقيمته بالنسبة إلى الصوفية، ملمحاً إلى جهل الناس المسئول عن ترويج الأكاذيب[١٣].

إن عقلانية أبي العلاء التي تكشف عنها إثارته موضوع الجنة والنار، والثواب والعقاب في الآخرة، عبر هذه الرحلة الخيالية، تصله بالتيار العقلاني في تراثنا الفكري والفلسفي، ويمكن القول إنها تصله بالفكر الاعتزالي القائم على الإعلاء من شأن العقل وتمجيده، وهو تيار مقابل للتوجه النقلي النصي الذي كان يفرض هيمنته باستمرار. وبرغم أن التيار العقلاني-

فى تراثنا الفكرى والفلسفى- قد نجح فى فرض وجوده أحيانـا، فإنه ما كان ليتاح له هذا الوجود أصلا لـولا انفتـاح البنيـة الاجتماعية بعد قيام الخلافة العباسية؛ حيـث كـان المجتمـع العربى الإسلامى يتجه نحو إقامة علاقات إنتاجية جديـدة مـع وجود طبقة وسطى، أغلبها من العلماء والمفكرين والأدباء الذى كان لهم دور كبير فى تأسيس الحضارة العربية الإسـلامية(١٤)؛ ذلك أن المد البورجوازى الذى كان يشهده المجتمع العربى فـى القرنين الثالث والرابع الهجريين هو الذى هيأ لـهذه العقلانيـة الظهور. وعندما بدأ هذا المد فى الانحسار، لم يحسم الصـراع بين النقل والعقل لحساب العقل. وقد شـهد القـرن الخـامس الهجرى (الذى عاش فيه أبو العلاء حوالى خمسين عامـا؛ إذ توفى ٤٤٩هـ) بداية هذا الانحسار الذى واكبته هزيمة كـبرى للعقل، حين بدأت السلطة السياسية تتدخل رسميا لفض الصراع المذهبى على حساب العقل؛ إذ أصدر الخليفة القادر فى عـام ٤٠٨هـ كتابا ضد المعتزلة يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريـس والمناظرة فى الاعتزال، وأنذرهم- إن خالفوا أمـره- بحلـول النكال والعقوبة، كما أصدر فى بغداد كتابا آخر سمى "الاعتقـاد القادرى" عام ٤٣٣هـ، وقرئ فى الدواوين، وأعلن أن هذا هـو اعتقاد المسلمين ومن خالفه فقد فسق وكفر(١٥). وكان هذا كمـا يشير آدم متز أول اعتقاد رسمى يعلنه الخليفة مـن شـأنه أن يضع نهاية تطور علم الكلام(١٦).

والقراءة الأولية لنصى ابن القارح والمعرى تكشف أنهما نصان متعارضان، فكل منهما يحمل وجهـة نظـر مناقضـة للأخرى؛ فـ "رسالة الغفران" تمثل وجهة النظر العقلانية فـى

حين تمثل الأخرى وجهة النظر النقلية المقابلة. ومن الضرورى، فى هذا السياق، ألا نفصل بين عقلانية أبى العلاء وحملته على التكسب بالشعر؛ ذلك أن الحملة الشديدة التى شنها على التكسب بالشعر ينبغى ألا تفهم على أنها مجرد موقف أخلاقى، وإنما هى حملة واعية من شاعر مفكر يرفض أن يكون الفن الشعرى مستوعباً لحساب طبقة الحكام الذين كانوا يحرصون- فى ذلك الوقت- على استيعاب أشكال الوعى والفكر كافة لحساب مصالحهم الخاصة. وقد اتخذ المعرى هذا الموقف فى وقت مبكر من حياته، فهو يشير إلى ذلك فى مقدمة "سقط الزند":

"ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طلبا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس. فالحمد لله الذى ستر بغفة من قوام العيش، ورزق شعبه من القناعة أوفت بى على جزيل الوفر"(١٧).

وغنى عن الذاكرة أن أبا العلاء يحرص على تنبيه القارئ لأول ديوان له، أنه ما كتب قصائد المديح التى يحتويها هذا الديوان بقصد الارتزاق والتكسب وإنما على سبيل التدريب والمران. وفى أكثر من موضع فى "رسالة الغفران" يعرض رأيه بشكل تهكمى ساخر، فعندما يقدم بطل الغفران نفسه لإبليس بقوله: "أنا فلان ابن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب، أتقرب به إلى الملوك". يرد عليه: "إبليس" بئس الصناعة! إنها تهب غفة من العيش لا يتسع بها العيال وإنها لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك!"(١٨). ويتكرر الوضع نفسه فى حوار بين الصاهل والشاحج، حيث يرد الصاهل بقوله:

"وإنما ادعيت أنك تحمل إلى السيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء- أعز الله نصره- بيتين أو ثلاثة، فلو أنك نظمتها بدرٍّ ما وقعا من إرادتك بقرّ. والشاعر قد ينظم الكلمة بعد الكلمة، فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من الملك بطائل"(١٩).

ينعى أبو العلاء على حرفة الأدب، ويحمل على من يحاول التكسب به والتقرب إلى الملوك والرؤساء، ويحذرهم في الوقت نفسه لأنهم لن يحصلوا على ما يطمحون إليه، وربما لا يسلمون من غدر بعضهم. وتحذيره نابع من وعى بتاريخ علاقة الشعراء- والأدباء عموما- بالحكام، التى تنتهى غالبا بالخسارة والغبن. وقد عبر أبو العلاء عن ذلك فى بيان صريح مباشر ومحدد فى القسم الثانى من "رسالة الغفران". يقول أبو العلاء فى رده على ابن القارح:

"ولم يزل أهل الأدب يشكون الغير فى كل جيل، ويخصون من العجائب بسجل سجيل، وهو يعرف الحكاية أن "مسلمة بن عبد الملك" أوصى لأهل الأدب بجزء من ماله، وقال: إنهم أهل صناعة مجفوة. وأحسب أنهم والحرفة خلقا توأمين، وإنما ينجح بعضهم فى ذات الزّمين، ثم لا تلبث أن تزل قدمه، ويتفرى بالقدر أدمه.. وإذا كان الأدب على عهد بنى أمية يقصد أهله بالجفوة، فكيف يسلمون من بأس، عند مملكة بنى العباس؟ وإذا أصابتهم المحن فى عدان الرشيد فكيف يطمع لهم بالحظ المشيد؟.. ومن بغى أن يتكسب بهذا الفن، فقد أودع شرابه فى شن، غير ثقة على الوديعة، بل هى منه فى صاحب خديعة (٢٠).

ووعى أبى العلاء بمشكلة ارتباط الشعر بالارتزاق يبــدأ من إدراكه وضع الشعر والشعراء فى عصره؛ حيث بدأ الشـعر يفقد مكانته "الرفيعة" التى كان يحتلها قديماً، وكان الهجوم علــى التكسب به مظهرا من مظاهر التقليل به، كما كان رفض هــذه العلاقة (بين الشعر والتكسب) قد أخذ شكلا جماعيا من نقـــاد هذا العصر- القرن الخامس الهجرى- والمهتمين به، وقد عـبر هؤلاء النقاد عن قلقهم إزاء الحال التى وصل إليها بسبب تحوله إلــى وسيلة للارتزاق[٢١]. ولعل أقرب شاهد على حال الشــعر فى هذا العصر هو على بن منصور الحلبى نفسه (ابن القارح)؛ فهو نموذج من أدباء ذلك العصر الذين تحــول الشــعر علــى أيديهم إلى سلعة رخيصة. وليس أدل على ذلك مما يحكيه ابــن القارح عن نفسه:

"كنت أؤدِّب ولدَى الحسين بن جوهر القائد بمصر، وكانـا مختصين بالحاكم وآنسين به، فعملت قصيدة وسألت المسمى منهما جعفراً- وكان مــن أحسـن النـاس وجـهاً ويقـال: إن الحاكم كان يميـل إليـه- أن يوصلـها ففعـل وعرضـها عليـه فقال: من هذا؟ فقال: مؤدبى. قال: يعطى ألف دينار. واتفق أن المعروف بابن مقشر الطبيب كان حاضرا، فقال: لا تثقلـوا على خزائن أمير المؤمنين يكفيه النصـف فـأعطيت خمسمائة دينار، وحدثنى ابن جوهر بالحديث. وكانت القصيـدة علـى وزن منهوكة أبى نواس. أقول فيها:

إن الـزمان قـد نضر   بالحـاكـم الملك الأغر
مــن عزه علــى الغرر   يمضى كما يمضى القدر
فى سرعة الطرف نظر   أو السحــاب المنهمــر
بــادر إنفــاق البــدر   بدر إذا لاح بهر" [٢٢]

إن ما يرويه ابن القارح عن نفسه يظهر فى جلاء الحال المزرية التى وصل إليها الشعر، ومن هنا نفهم لماذا تحامل أبو العلاء على المتكسبين بالشعر وسخر منهم، ولماذا كان يلح على ذلك. لقد كان أبو العلاء واعيا بالأزمة التى يعانى منها الشعر فى عصره على أيدى أنصاف الشعراء من الرواة والحفظة مثل ابن القارح. ووضعية ابن القارح بين أدباء عصره أمر لم يكن خافيا على معاصريه؛ إذ يذكر بعض معاصريه أنه كان "راوية للأخبار وحافظا لقطعة كبيرة من اللغة والأشعار ... وأن شعره كان يجرى مجرى شعر المعلمين قليل الحلاوة خاليا من الطلاوة"[٢٣].

ليس هنا شك فى أن الشعر كان يعانى أزمة فى عصر أبى العلاء، وربما أسهم فى تعميق هذه الأزمة بداية تحول الذوق العام واشتغاله منذ القرن الرابع الهجرى بأشكال أدبية جديدة تدخل كلها تحت النوع القصصى.

ويمكن لى أن أزعم أن وعى أبى العلاء بأزمة الشعر فى عصره ووعيه بالنوع القصصى فى الوقت نفسه حفزاه إلى إعلان القطعية بينه وبين الشعر ليختار طريق القص.ويمكن أن نقف على ذلك فى رسالته "الصاهل والشاحج" فى سياق الهجوم على التكسب بالشعر. يقول الشاحج موجها حديثه إلى الجمل (أبى أيوب):

"ولست أسألك ما سألت الصاهل من حمل الشعر. لأنى لم أر بركة فى ذكره: أدانى إلى طول مناقضة وأوقع بينى وبين الفاختة حتى وشت بى إليك فصنعت بى ما تراه. ومع هذا فإنى كرهت أن أتصور بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك

سؤال الناس فى وجوههم قطرة من الحياء، ولا طول الطمع فى نفوسهم أنفة من قبيح الأفعال. فعدلت عن ذلك إلـــى تحميلــك أخبارا مستطرفة لها فى السمع ظاهر ولها فى المعنى بـــاطن، أنحو بها ما نحـــاه ابـــن دريد فى كتاب الملاحن وابن فـــارس الرازى فى فتيا فقيه العرب"(٢٤).

قد لا نغالى حين نقول إن وعيا بالنوع القصصى يكمـــن وراء قول المعرى: "فعدلت عن ذلك إلـــى تحميلـــك أخبـــارا مستطرفة"، وأن هذا الوعى هو الذى جعلـــه يســـتخدم القـــالب القصصى فى "رسالة الصاهل والشاحج"، ليتمكـــن مـــن الإدلاء برأيه من خلال وجهات النظر المختلفة المعبر عنها بواســـطة الشخوص الحيوانية {الصاهل (الفرس)، الشاحج (البغل)، أبـــو أيوب (الجمل) الفاختة (الحمامة)... الخ}، ويتخلل هذا الحـــوار مجموعـــة ضخمـــة مـــن الأخبـــار ذات الطـــابع القصصـــى والأسطورى المستمدة من التراث العربى القديم السابق علـــى عصره.

-٢-

إن المغامرة العقلية التى قام بها أبو العلاء، عبر رحلـــة خيالية للآخرة بين الجنة والنار، كان لابد أن توازيها مغـــامرة أخرى شكلية يجاوز فيها وضعيته بوصفه شاعرًا، فُينحّى القالب الشعرى ليختار الشكل القصصى من خلال الرسالة؛ حيث بدت الرسالة شكلا مناسبا لاستيعاب السرد الذى لم يكن الشعر قادرا على الإيفاء به. وقد أعطى السرد النثرى- عبر الرسالة- لأبى

العلاء إمكانا رحبا للخيال، رغم أن عالم القص عنده اقتصر على فئة الأدباء من الشعراء واللغويين والرواة.

وحين أقدم- أبو العلاء- على اختيار هذا الشكل، كان واعيا بأنه مقدم على تأسيس خطاب أدبى جديد مغاير للرسالة بمعناها التقليدى. ومن هنا، فصل بين قسمى الرسالة؛ القسم القصصى والقسم الذى يعرض فيه آراءه فيما طرحته رسالة ابن القارح، ولهذا نجده يقول- في وضوح- فى آخر الجزء القصصى: "وقد أطلت فى هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة"(٢٥).

ومع أن عالم القص فى "رسالة الغفران" يدور حول الشعراء وعالمهم، فالغاية النقدية تبدو متوارية تماما خلف الإثارة العقلية المقصودة من وراء هذا النص. وبعبارة أخرى، إن الإثارة العقلية التى يطرحها أبو العلاء فى هذا العمل هى التى توجه القص وتتوازى معه، وهى، فى الوقت نفسه، الهدف منه، وليست آراءه النقدية فى الشعر والشعراء، وإن كان هذا لا ينفى وجود بعض الآراء النقدية التى يمكن الالتفات إليها.

ومما يلفت النظر أن أبا العلاء يبدى تحفظا إزاء اختياره النوع القصصى، فيعقد القص بمشيئة الله وذلك حين ينتقل من صلب الرسالة إلى بداية القص:

"وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى- تقدس- أثير.
فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل- إن شاء الله- بذلك الثناء
شجر فى الجنة لذيذ اجتناء"(٢٦).

وفى إطار هذا التحفظ يختار مسمى "رسالة" رغم استخدامه فعل القص واسمه داخل النص، على لسان البطل: "أنا أقص عليك قصتي"(٢٧)، وإن بدا الداعى إلى هذا الاختيار موضوعيا، لأن "رسالة الغفران" فى مجملها رد على رسالة وجهها إليه ابن القارح، بالإضافة إلى أن القسم الثانى من الرسالة يدخل فى عرف القدماء تحت الكتب المصنفة لما يحويه من معلومات تاريخية ومعارف أخرى تتعلق بالشعراء والملل والنحل(٢٨).

وإذا كان نص "الغفران" القصصى تم احتواؤه داخل "الرسالة"، فإن التساؤل عن كيفية الانتقال من شكل الرسالة إلى الشكل القصصى، ثم عن طبيعة هذا الشكل القصصى، يبدو أمرا طبيعياً.

يقوم الجزء القصصى من "رسالة الغفران" على أربع انتقالات هى على التوالي: الرحلة إلى الجنة، فى الطريق إلى النار (بين الجنة والنار أو أطراف الجنة)، الرحلة إلى النار، عودة إلى الجنة. ويسبق هذه الانتقالات افتتاحية تتضمن تمهيدا لها. فى هذه الافتتاحية يبدأ المرسل (وهو الراوى فى الوقت نفسه) الحديث عن نفسه متعمداً شغل القارئ (القارئ هنا ليس هو القارئ الحقيقى- ابن القارح-، ذلك أن الخطاب مفتوح لأى قارئ، حيث يتحول المرسل إليه إلى شخصية قصصية) بلعبة لغوية تعتمد على استغلال خاصية اشتراك المعنى فى بعض الألفاظ، وفى الوقت نفسه يتحدث عن المرسل إليه بضمير الغائب. يقول أبو العلاء فى بداية الرسالة:

"قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل أن فى مسكنى حماطة، ما كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها غانية تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل ما لو حملته العالية من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأزيل من تلك الثمرة مصونها وإن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حماطة، وإن فى طمرى لحضبا وكل بأذاتى يضمر من محبة مولاى الشيخ الجليل مالا تضمره للولد أم"[٢٩].

يريد المعرى أن يعبر عن شوقه إلى الشيخ الجليل، فيمثل لقلبه بشجرة يابسة- لكن برغم يبسها فإن الحيات لا تقيم فيها- لا تثمر إلا من مودته التى تحيلها إلى شجرة مورقة تتدلى أغصانها، حتى تصبح ثمارها ملامسة للأرض. إن قلبه ليحترق شوقا إليه وإنه ليتحمل بسبب هذا الشوق ألما وأذى، كما أنه يضمر له من المحبة مالا تضمر أم لوليدها سواء أكانت من ذات السموم أم لا.

يعمد أبو العلاء إلى اختيار مفردات تحتمل كل منها أكثر من معنى. ومع أنه يحدد المعنى الذى يقصده داخل المتن، فإن ظلال المعنى الأول تظل ماثلة؛ فهو يستخدم "الحضب" ويقصد بها حبة القلب كما حدد فى النص نفسه، لكن "الحضب" تستخدم بمعنى ذكر الحية الضخم. ولو تأملنا عبارات أبى العلاء جيدا وجدنا أن تحيته للشيخ ليست بصافية وإنما هى تحية "مسمومة"، رغم حرصه على تحديد معانى كلماته ورغم مغالاته الشديدة فى التعبير عن شوقه، يؤكد ذلك تماديه فى هذه اللعبة اللغوية؛ إذ تأخذ شكلا آخر ملغزا، حين يقابل بين الأسودين والأبيضين، ففى مواصلته الحديث عن قلبه يقول:

"وإن فى منزلى لأسود هـو أعـز علـي مـن عنـترة علـى زبيبـة وأكرم مـن السليك عنـد السـلكة وهـو أبـدًا محجـوب لا تجاب عنه الأغطية ولا يجوب، لو قـدر لسـافر إلى أن يلقـاه ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه أعظمه أكثر من إعظام لخم "الأسود بن المنـذر" وكنـدة "الأسـود بـن معديكـرب"، وبنـى نهشل بن دارم "الأسود بن يعفر" ذا المقال المطرب. ولا يـبرح مولعا بذكـره كـإيلاع "سحيم" "بعميرة" ومـا فارقـه أبـو الأسود الدؤلى فـى عمـره طرفـة عـين، فـى حـال الراحـة ولا الأين وحضر فى ناد حضره الأسـودان اللـذان همـا الهنـم والماء والحرة الغابرة والظلماء. وإنه لينفـر عـن الأبيضـين، إذا كانـا فـى الرهـج معرضـين، الأبيضـان اللـذان ينفـر منـهما: سيفان، أو سيف وسنان فأما الأبيضان اللذان همـا شـحم وشباب فإنمـا تفـرح بـهما الربـاب، وقـد يبتـهج بـهما عنـد غيرى "(٣٠).

لا يحدد المرسل (الراوى) هنا المعانى المختلفـة للفظـة "الأسود" فى بداية حديثه، ولا يتدخل كعادته لتحديـد المعنـى المراد الذى يقصده. ومعلوم أن معنـى الأسـود: الضخـم أو العظيم من الحيات. ويترك الأمر بعد ذلـك للتداعـى؛ حيـث يستدعى السواد ذكر كل من كان أسود اللـون مـن الشـعراء القدماء، كما يستدعى أسماء حقيقية للغويين وشعراء مشتقة مـن السواد (أبو الأسود الأولى، سويد بن الصامت، الأسود بن معـد يكرب... الخ)، حتى يصل إلى (الأسودين): وهى لفظة تـؤدى أكثر من معنى وتستدعى بدورها ما يقابلها وهى (الأبيضيـن). وهذه اللعبة اللغوية الملغزة والمتعمدة، وإن كانت تكشف عـن

رغبة فى استعراض مهارة لغوية أو معرفـــة لغويـــة متمـــيزة يختص بها المرسل، تلمح إلى نواياه تجاه المرسل إليه، وهـــى نوايا غير بريئة بالقطع. وفى الوقت نفسه، تقرب القارئ مـــن مفردات عالم الجنة كما حدده هذا النص (الشـــجر، الحيـــات، النساء- الشحم والشباب-، الشعراء، اللغويون)؛ وذلك تمـــهيداً للدخول فى لعبة كبيرة وهى الصعود إلى الجنة.

والصعود إلى الجنة يتـم عـبر تمـهيد يبـدأ بافـتراض وينتـهى بوصف تفصيلي لجنة الغفران، فبعد أن يعلن المرسـل بشـكل مباشر عن وصـول رسـالة صاحبـه- اللـدود-: "وقـد وصلـت الرسالة التى بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأهـا مـأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعييب من ترك أصلا إلى فرع "،

يفترض أن تعرج الملائكة بسطور رسالة الشـــيخ إلـــى السماء، ثم ينفذ من ذلك إلى وصـف الجنـة:

"لعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكـة مـن الأرض الراكـدة إلى السماء وتكشـف سجوف الظلمـاء، بدليـل الآيـة: "إليـه يصعـد الكلـم الطيـب والعمـل الصـالح يرفعـه" وهـذه الكلمـة الطيبة كأنها المعنية بقولـه: "ألم تـر كيـف ضـرب الله مثـلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثـابت وفرعـها فـى السـماء تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها".

"وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى- تقدس- أثير. فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل- إن شاء الله- بذلك الثنـاء، شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تـأخذ مـا بـين المشرق إلى المغـرب بظـل غـاط، ليسـت فـى الأعـين كـذات

أنواط والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود وتجرى في أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان والكوثر يمدها في كل أوان وجعافر من الرحيق المختوم.. تلك هي الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الذائمة يعمد إليها المغترف بكؤوس من عسجد ويعارض تلك المدامة أنهار من عسل مصفى.. وإذا منّ الله تبارك اسمه بورود تلك الأنهار، صاد فيها الوارد سمك حلاوة، لم ير مثله في ملاوة.. فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك هي على صور السمك بحرية ونهرية "(٣١).

يبدو واضحا من هذا النص أن الصعود إلى الجنة لا يتم من خلال حدث أو حركة، وإنما يتم- بداية- من خلال صيغ لغوية تدل مباشرة على الصعود؛ "معاريج من الذهب أو الفضة تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء"، ولعلنا في غنى عن القول بأن هذه الصيغ ذاتها تستحضر على الفور معراج الرسول. ومع ذلك، فإن الرحلة العلوية في نص "الغفران" تظل مطروحة على سبيل الافتراض (لاستخدام المرسل صيغة لعل)، كما يتم تأكيد الصعود المفترض من خلال صيغة تمثيلية يستخدمها المرسل: "كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء". والنفاذ إلى الجنة يتم عبر الكلم الطيب الكثير الذى سيجازى عليه الشيخ شجرا كثيرا في الجنة. وبعد الوصف التفصيلي للجنة المتخيلة والمتوقع أن يحظى الشيخ بالصعود إليها، يظهر الشيخ (البطل) في الجنة، لتبدأ الحركة الفعلية للأحداث، ولتبدأ الانتقالة الأولى بظهور البطل في الجنة من خلال صيغة افتراضية (تخيلية): "وكأني

به- أدام الله الجمال ببقائه- إذا استحق تلك الرتبة، بيقين التوبة، وقد اصطفى له ندامي من أدباء الفردوس"[٣٢]. أما الانتقالة الثانية، فتبدأ بقوله: "ويبدو له أن يطلع إلى أهل النار"[٣٣]. وتبدأ الثالثة بقوله: "فيطلع فيرى إبليس"[٣٤]، في حين تبدأ الرابعة بقوله: "فإذا رأى قلة الفوائد لديهم تركهم في الشقاء السرمد"[٣٥].

تبدو هذه الانتقالات الأربع التي تقوم على أساسها الرحلة العلوية إلى السماء متسلسلة قصصياً؛ فالبطل يبدأ جولته في الجنة، ثم ينوى الذهاب إلى النار فيمر بطريق يصل الجنة بالنار (أطراف الجنة) حتى يصل إلى النار، وبعد أن تنتهى جولته في النار يقرر العودة إلى الجنة ليستقر في مكانه الدائم في دار الخلود. إلا أن ترتيب الأحداث القصصية داخل كل انتقالة من هذه الانتقالات لا يتم وفق منطق معين؛ فكل انتقالة تحتوى على عدد من المشاهد القصصية المستقلة، وهى باختصار مشاهدات البطل ولقاءاته المتعددة سواء في الجنة أو في النار. ومن هنا تتحدد أهم وظيفة للراوى- الذى ليس له وجود داخل الرحلة- إلى جانب قيامه بالسرد، وهى الربط بين هذه الانتقالات. إن متابعة الراوى للبطل في نص "الغفران" ورصده لكل تحركاته وأفعاله وأحاديثه، هى التى حفظت لهذا النص تماسكه؛ ذلك أن الراوى هنا راوٍ عليم بكل شئ يحيط بشخصيات قصته، ويعلم ما يدور في خواطرهم قبل أن يعبروا عنه. ومع أنه يترك بعض شخصياته تتحدث عن نفسها أحياناً، فهيمنته على القص تجعله يقوم بوظائف أخرى، تجعله يقطع

السرد فيبدى تعليقا على موقف مستشهدا بالشعر مثلا، أو يقوم بتفسير معنى ما(٣٦).

إلا أن الخصوصية التى يتسم بها القص فى نص "الغفران"، هى قيامه على المشاهد القصصية المستقلة، التى يمثل كل منها صورة قصصية قائمة بذاتها. وإذا تتبعنا جولة البطل- فى الجنة مثلا- سنجدها تحتوى على عدد من المشاهد يمكن أن نلخصها على النحو التالى:

-البطل فى مجلس ندامى، تدخل الملائكة عليهم تحييهم، يذكر أحدهم وقائع العرب، ينشد بعضهم شعرًا يقذفون بآنية الشراب فى أنهار الرحيق فتصدر أصواتا تذكر البطل بأبيات للأعشى، ينشدها.

-البطل فى نزهة فى رياض الجنة وقد ركب ناقة من نوق الجنة من ياقوت ودر، يسير على غير منهج يظهر له الأعشى فيحكى له قصة دخوله الجنة.

-البطل ينظر فيرى قصرين، يقترب منهما، فيجد اسم زهير بن أبى سلمى مكتوبا على الأول، واسم عبيد بن الأبرص مكتوبا على الآخر.

-يذهب البطل لزيارة زهير بن أبى سلمي يحاوره وينادمه ويسأله عن أخبار القدماء.

-يذهب البطل لزيارة عبيد بن الأبرص ويسمع منه قصة غفرانه ويسأله عن عدى بن زيد العبادى، يدله عليه.

-يتوجه البطل إلى منزل عدى بن زيد، يحاوره ويسمع منه.

-يخرج البطل مع عدى بن زيد فى رحلة صيد فى رياض الفردوس، وعندما يهم بصيد بعض الحيوانات يكلمه الحيوان ويصده عن فعله، ويحكى ما حدث له فى الدنيا مع بنى البشر.

-بعد انتهاء رحلة الصيد يلتقى البطل وعدى بن زيد بأبى ذؤيب الهذلى وهو يحتلب ناقة فى إناء من ذهب، يحاور البطل أبا ذؤيب، يكمل البطل حواره مع عدى، ويستمران فى السير.

-أثناء سير البطل وعدى يريان شابين- كل منهما على باب قصره- يتحدثان، يقترب البطل منهما ويتعرف عليهما، ويكتشف أنهما النابغتان؛ نابغة بنى جعدة، والنابغة الذبيانى. يوجه حديثه إلى الأول ثم يحاور النابغة الذبيانى.

-يظهر الأعشى فجأة وينضم إلى الشعراء الأربعة، ويتكون مجلس الشعراء، يتحاورون: البطل مع النابغة، يظهر الرواة فجأة، يحتكم إليهم البطل فى مسألة تخص النابغة، البطل يحاور نابغة بنى جعدة، ثم يحاور الأعشى.

-يمر أوز من أوز الجنة ليقف فى الروضة التى اجتمع فيها الشعراء، يسأل البطل جماعة الأوز عن حاجتها، فتجيب بأنها ألهمت بأن تغنى فى هذا المكان. ثم يتحولن إلى جوار كواعب ويبدأ الغناء.

-يمر على المجلس الشاعر لبيد وينضم إليه، يسأله البطل، ويحاوره. يدور حوار بين لبيد والأعشى، يتدخل البطل، ثم يدور حوار آخر بين البطل ونابغة بنى جعدة، يستمر الغناء، يدور حوار بين نابغة بنى جعدة والأعشى ينتهى إلى مشاجرة كلامية عنيفة بينهما وعنف من قبل نابغة بنى جعدة حيث يقذف

الأعشى بكوز من ذهب!، يتدخل البطل لفض الاشتباك، ويحذرهم من مغبة شجارهما. يعرض البطل على النابغة الجعدى أن يأخذ إحدى الجوارى معه إلى منزله، يعترض لبيد اعتراضا يبدو وجيهاً.

-يمر حسان بن ثابت على المجلس، فيرحبون به ويحاورونه. بعدها ينفض المجلس وتفترق الجماعة.

-يطوف البطل بمفرده فى رياض الجنة، يلتقى بخمسة أشخاص على خمسة نياق. يدهش لجمال عيونهم يسألهم عن هويتهم، ويعرف أنهم عوران قيس: تميم ابن مقبل العجلانى، عمرو بن أحمر الباهلى، والشماخ، معقل بن ضرار، وراعى الإبل، وحميد بن ثور الهلالى. يحاور الشماخ أولاء ثم عمرو بن أحمر، ثم تميما بن أبى، يحكى البطل قصة دخوله الجنة، من خلال استرجاع وقائع الحشر يذكر عددا من المشاهد (يلتقى فيها بخزنة الجنان وآل البيت)، ثم يستأنف البطل حواره مع بقية عوران قيس.

-يظهر للبطل والعوران لبيد بن ربيعة ويدعوهم إلى منزله، يمشون ويروون أبياته الثلاثة التى منحها فى الجنة.

-الإعداد للمأدبة: أرحاء من الدر والعسجد والجواهر الغريبة تنشأ على الكوثر وتديرها جوار من حور العين.

أرحاء تدور فيها البهائم، تدير بعضها النوق وبعضها البغال وبعضها البقر أو بنات صعدة، حتى ينتهى الطحن المطلوب.

قيام الولدان المخلدين بذبح كل أنواع الطير والحيوان التى اعتيد أكلها. قيام الطهاة بطهى الطعام.

انتشار الغلمان لإحضار المدعوين من شعراء الجنة الإسلاميين والمخضرمين والعلماء والمتأدبين.

-المأدبة: جلوس المدعوين على المائدة.

انتهاء الطعام وبدء الشراب والغناء، حضور. كل المغنين والمغنيات ممن كان فى الدار العاجلة وقضيت له التوبة مثل: الغريض، ومعبد، وابن سريج وغيرهم.

استمرار الغناء والتغني بشعر بعض الشعراء المدعوين.

عندما يتذكر البطل أبياتًا شعرية تنسب للخليل بن أحمد، ويرى أنها تصلح للرقص، تظهر شجرة جوز تونع وتثمر فى التو عددا لا يحصى، وتنشق كل ثمرة عن أربع جوار يرقصن.

تجرى أنهار من الفقاع (شراب من الشعير) عندما يشتهيه البطل.

عندما يعبر طاووس من طواويس الجنة يشتهيه أحد المدعوين، يجده أمامه مطبوخا فى صحفة من الذهب. فإذا انتهى من الأكل، عاد الطاووس إلى وضعه الأصلى.

تمر أوزة يتمناها البعض شواء ويتمناها البعض معمولة بالسماق. تتحقق هذه الامانى ثم تعود الأوزة إلى الحياة من جديد ويذهل الجميع.

يدور حوار بين المازنى والأصمعى. يختلفان. ينهض الأصمعى غاضبا. ثم يفترق أهل المجلس.

-يختلى البطل بحوريتين من حوريات الجنة. يكتشف أنهما من أهل الدار العاجلة.

-يمر ملك من الملائكة فيسأله البطل عن الحور العين التى خلقها الله للجنة.

-يأمره الملك أن يتبعه، فيسير وراءه حتى يصلا إلى حدائق بعيدة، يأمره بأن يقطف منها ثمرة ويكسرها، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة.. فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء.. يسجد لله إعظاما.

على ذلك النحو تتوالى المشاهد القصصية- فى الانتقالة الأولى- من "رسالة الغفران"، ولو رجعنا إلى تفاصيل كل مشهد على حدة، لوجدنا أن السمة الرئيسية التى تكتسب بها هذه المشاهد السمة القصصية أنها تقوم على التوازى بين السرد والحوار والوصف. ورغم الإقرار بانفصال هذه المشاهد فهى تقدم كلها مجتمعة صورة كلية (متخيلة) للجنة وساكنيها من إنسان وحيوان، ولنوع الحياة فيها، والعلاقات والانفعالات والمشاعر. وتشترك هذه المشاهد المتوالية فى سمتين أساسيتين هما: حضور البطل، وبروز عنصر الحوار. وحضور البطل والحوار متلازمان، لأنه (أى البطل) دائما صاحب المبادرة فى بدء الحوار مع من يلقاه، بطرح سؤاله المكرور عن سبب الغفران، ثم الاستفسار عن مسألة لغوية أو نحوية أو صحة نسبة شعر ما أو التأكد من صدق واقعة ما ترتبط بحياة تلك الشخصية فى الحياة الدنيا، وربما يطلب ممن يخاطبه أن ينشده قصيدة ما.

وبالقدر الذى يكشف به الحوار الذى يدور بين البطل والشخصيات الأخرى- من خلال المشاهد المتتابعة فى العمل كله- عن الزوايا المتعددة لهذه الشخصية المحورية، فإنه يكشف أيضا عن وجهات النظر الأخرى المعارضة . ففى أول مشهد قصصى يلتقى البطل باللغويين فى أول مجلس ندامى، وفى هذا

اللقاء الذى اصطفى فيه البطل من ينادمه من هؤلاء العلماء يستمع إلى رواية بعضهم للأخبار أو الشعر ويسمعون منه، دون أن يوجه إلى أحدهم السؤال الذى يسأله لكل من يلقاه في الجنة وهو "بم غفر لك"؟ وهذا أمر له دلالته. فدخول هؤلاء أمر مسلم به وليس موضع شك أو ريبة، وهذا يكسبهم بشكل عام مكانة أعلى من مكانة أهل الجنة من الشعراء، مما يعطيهم حق الوصاية- حتى فى الجنة- وهذا يكشف بدوره عن جانب مهم من جوانب شخصية البطل، وهو أنه مقيد بإرث محافظ يشده إلى عالم اللغويين الذين ينصبون أنفسهم حراسا للغة وللتقاليد التى ينبغى أن يراعيها الشعراء فى صياغتهم الشعرية. وهذه البداية التى تظهر التصاق البطل بعالم هؤلاء العلماء تمهد قصصيا لتساؤلاته المتوالية فى المشاهد التالية عن بعض القضايا اللغوية المثارة لدى اللغويين فى شعر هؤلاء لا تزيد عن ضبط كلمة أو إعرابها أو إبراز عيب عروضى وتمنحه سلطة السؤال. ويزكى هذا الجانب الأصولى المحافظ فيه أكثر من شاهد، فهو حين يفكر فى إعداد وليمة، يصبح كأنه مخول من قبل هؤلاء اللغويين بمتابعة الشعراء فى الجنة، ومواجهتهم بأخطائهم التى أخذت عليهم، وهى مواجهة لا تنتهى لصالح الشعراء، برغم اعتراض بعضهم ورفض بعضهم الآخر تلك الانتقادات. كما أنه حين يدعو لوليمة فى الجنة يعطى الأولية فى الدعوة للعلماء وشعراء عصر الاستشهاد من الإسلاميين والمخضرمين(٣٧). وحين يعرض على النابغة قراءة الرواة بعض أبيات شعره، التى تختلف عن قراءته ينصر الرواة على الشاعر(٣٨). بالإضافة إلى هذا، فإنه يبدو حريصا على

استعراض جميع قدراته التى تتعلق بالحفظ والرواية أو معرفة كثير من المؤاخذات اللغوية التى تتعلق بشعر من يلقاه، وهو ادعاء لم يتنازل عنه حتى فى أحرج المواقف (مشاهد النار). فبرغم صيحات الاحتجاج من شعراء الجنة أو النار، تجده يتمادى غير مبال باعتراضاتهم.

أما سؤال البطل عن سبب الغفران، وهو السؤال الذى كان يبدأ به حواره مع كل الذين قابلهم فى الجنة من الشعراء، فإنه وإن كشف عن فضول هذه الشخصية الذى يدفعها إلى البحث والتحرى فهو يكشف فى الوقت نفسه عن الجانب السلطوى فيها. فالشخصية من البداية تفرض هيمنتها على أهل الجنة، وتعطى لنفسها حق السؤال عن السبب فى دخول الجنة شعراء جاهليون لم يدركوا الإسلام مثل النابغة، أو أدركوه وعاقتهم ظروف عن لقاء النبى مثل الأعشى. ولا تستطيع هذه الشخصية أن تخفى دهشتها من الغفران لبعض الشعراء، بسبب أقوالهم الشعرية، كأنها تعرب عن اعتراضها على أحقيتهم فى دخول الجنة. ومن هنا كان تظاهرها بالسماحة أحيانا، حين تتدخل بين لبيد والأعشى، حين يبدى لبيد دهشته من دخول الأعشى جنة عدن:

"ويقول لبيد: سبحان الله يا أبا بصير! بعد إقرارك بما تعلم، غفر لك وحصلت فى جنة عدن؟ فيقول مولاى الشيخ متكلما عن الأعشى: كأنك يا أبا عقيل تعنى قوله:

واشرب بالريف حتى يقال ... قد طال بالريف ما قد دجن
صريفية طيبا طعمها ... تصفق ما بين كوب ودن
وأقررت عينى من الغانيا ... ت، إما نكاحا وإما أزن

وقوله:

فبـت الخليفة من بعلها وسيـدتيـا ومستـادها

وقوله:

فظللت أرعاها وظل يحوطها حتى دنوت إذ الظلام دنا لها

فرميت غفلة عينه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالها

ونحو ذلك مما روى عنه، فـلا يخلـو مـن أحـد أمريـن: إمـا يكون قاله تحسينا للكلام على مذهب الشعراء، وإما أن يكون فعله فغفر له. "قل يا عبادى الذين أسـرفوا علـى أنفسـهم لا تقنطوا من رحمة الله، إن الله يغفر الذنـوب جميعـا إنـه هـو الغفور الرحيم.."[٣٩].

يبدو هذا التظاهر بتدخله يذكر أبيات الأعشـى تطوعـا، دون أن يطلب منه هذا، ليثبت- بداية- صدق ما قاله لبيد، ثـم يحاول- بدافع من هيمنته على الموقف وسلطويته التى فرضـها بعلم وبمعرفة لم يستطع أن يطاوله أحد فيهما من أهل الجنـة- أن يقدم من الأسباب ما يبرئ ساحة الأعشى، ويؤكد هذا بآيـات من القرآن ليحقق مصداقه.

غير أن قدرا من السماحة تتسم به شخصية البطل، حيـن يعرض بالتفصيل كيف استطاع أن يصل إلى الجنة، وكيف كان موقفه يوم الحشر. وفى هذا المشهد الذى يرويه البطـل عـن نفسه- عن طريق الاسترجاع- تظهر جوانب أخرى مهمة فـى هذه الشخصية، وتكشف النقاب عن حقيقتها وما كانت عليه فـى الدار العاجلة. فالبطل كان ضعيف النفس، كثير الذنوب، قليـل الحسنات، منافقا يتقرب إلى الملوك والرؤساء بمدحه لهم، لكنـه أعلن توبته قبيل موته، ولهذا نجا من عذاب النار. وعلى الرغم

من توبته فإنه لم يدخل الجنة إلا بشفاعة آل البيت، ولم يكن هذا بالأمر اليسير؛ حيث صادف كثيرا من الصعوبات التى كـــادت تعوقه عن دخول الجنة.

ومن المثير أن البطل لم يتخلص من صفاته وأخلاقياتــــه الدنيوية وهو فى أصعب المواقف فى الآخـــــرة؛ إذ حـــاول أن يمارس أساليبه الدنيوية فى النفاق، فنظم قصيدة فـــــى خـــازن الجنان ليتقرب بها إليه، فيدخله الجنة، لكـــن محاولتـــه بـــاءت بالفشل، ثم كرر المحاولة مع خازن آخر وفشل للمرة الثانيـــة، ولم يرتدع فقام بالمحاولة ذاتها مع حمزة بن عبد المطلب:

"فلما أقمت فى الموقـف زهـاء شـهر أو شـهرين وخفـت مـن الغـرق مـن العرق، زينـت لى النفـس الكاذبـة أن أنظـم أبياتـا فـى "رضـوان خـازن الجنان" عملتها فى وزن:

"قفا نبك من ذكـرى حبيـب وعرفـان" ووسمتـها برضـوان. ثـم ضـانكت الناس حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى، فما حفل بى ولا أظنه أبـه لما أقول. فغبرت برهة نحو عشرة أيام من أيام الفانية، ثم عملت أبياتـا فى وزن:

بان الخليط ولو طووعت ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

ووسمتها برضوان، ثم دنوت منه ففعلـت كفعلـى الأول، فكـأنى أحـرك ثبيرا فتركته، وانصرفت بأملى إلى خازن آخر يقال له زفر فعملـت كلمة ووسمتها باسمه فى وزن قول لبيد:

تمنى ابنتاى أن يعيش أبوهما وهل أنا إلا من ربيعه أو مضر؟

وقربت منه فأنشدتها، فكأنى إنما أخـاطب ركـودا صمـاء لأستنزل فيئست مما عنده، فجعلت أتخلل العالم، فإذا برجل عليه نور يتـلألأ، وحواليه رجال تأتلق منهم أنوار فقلت: مـن هـذا الرجـل؟ فقيـل: هـذا

حمزة ابن عبد المطلب فقلت لنفسي الكذوب: الشعر عند هـذا أنفق منه عند خـازن الجنـان، لأنـه شـاعر، وإخوتـه شعراء، وكذلك أبـوه وجده فعملت أبياتا على منهج كعب بن مالك، التى رثى بها حمزة وأولها:

"صفية" قومى ولا تعجزى وبكى النساء على حمزة

وجئت حتى وليت منه فناديت، يا سيد الشهداء، يا عم رسول الله،.. فلما أقبل على بوجهه أنشدته الأبيات. فقـال ويحـك! أفـي مثـل هـذا المواطن تجيئني بالمديح؟ أما سمعت الآية: "لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه؟"(٤٠).

كما تكشف المشاهد القصصية فى نص "الغفـــران" عـــن جانب آخر من وجوانب شخصية البطل، هو تصوره المثير عن الجنة؛ إنه تصوّر دنيوى حسى يتنافى مع صورة رجل العلـــم الذى أعطى لنفسه حق الوصاية على الجميع. لقد تحولت الجنة على يد هذا البطل إلى مجالس شراب ورقص وغناء أو مـــآدب طعام أو رحلات تنـــزّه وصيد، بالإضافة إلى هذا أن البطل بما يتمتع به من وضع متميز، له حق خاص فـــى التمتـــع بحـــور الجنة، فهو وحده من دون الأدباء يختلـــى بجـــاريتين، وحيـــن يكتشف انهما من أهل الدار العاجلة يسأل عن الحـــور العيـــن اللائى خلقهن الله للجنة، فيقوده أحد الملائكة إلى مكانهن ليختلى بإحداهن(٤١).

إن المتتبع للمشاهد القصصية التـــى قـــام عليـــها نـــص "الغفران" يستطيع أن يلحظ نوعا من الترابط الداخلـــى بينـــها، حيث يسهم كل مشهد فى إضاءة جانب من جوانب الشـــخصية المحورية فى هذا العمل، وهى الشخصية التى استأثرت بعنايـــة

أبى العلاء. وتقديمها على هذا النحو لا يخلو من سخرية لاذعة مقصودة من المؤلف؛ حيث قدم من خلالها نموذجـــا للإنســـان المسلم مدعى العلم والتقوى، الذى يفرض هيمنته على الآخرين بناء على هذا الادعاء، وهو فى الوقت نفسه ضعيـــف النفـــس والدين منافق متهالك على الدنيا، ورغم توبته فى الدنيا، فـــهو يواصل بحثه عن المتع الحسية بمختلف أشكالها فى الجنة التـــى لا يرى فيها سوى هذا الجانب الحسى. ويختتـــم أبـــو العـــلاء المعرى هذه المشاهد بمشهد النهاية- نهاية رحلة الغفران- وهو مشهد وصفى دقيق يحمل فيه البطل علـــى مفـــرش أخضـــر، ليوضع على سرير من سرر الجنة ليستقر فى دار الخلود:

"ويتكئ على مفـرش مـن السندس، ويـأمر الحـور العـين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنـة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكـون البـارى فيـه حلقـا مـن الذهب تطيف به من كل الأشراء حتى يأخذ كـل واحـد مـن الغلمان وكل واحدة من الجوارى المشبهة بالجمان واحدة مـن تلك الحلق، فيحمل على تلك الحـال إلى محلـه المشيد بـدار الخلود، فكلما مر بشجرة نضختـه أغصانـها بمـاء الـورد قـد خلط بماء الكافور، وبمسك ما جنى من دماء الفـور، بـل هـو بتقدير الله الكريم، وتناديه الثمرات من كل أوب وهو مسـتلق على الظهر: هل لك يا أبا الحسن هل لك؟ فإذا أراد عنقـودا مـن العنـب أو غـيره، انقضـب مـن الشـجرة بمشـيئة الله، وحملته القدرة إلى فيه، وأهل الجنة يلقونه بأصنـاف التحيـة وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين. لا يزال كذلـك أبـدا

سرمدا، ناعما فى الوقت المتطاول منعما، لا تجد الغير فيه مزعما"(٤٢).

لقد استنفد البطل فى رحلته إلى الجنة كل المتع الحسية المتاحة بعد أن سخر الجميع لخدمته، وبهذا تكتمل صورة الجنة فى تصوره، غير أن تهالكه الحسى على الالتذاذ بنعيم الجنة- كما يراه- يظهر زيف الصورة التى كان يحرص على الظهور بها أمام أهل الجنة من الشعراء؛ صورة العالم الحافظ الراوية الذى لم يشغله نعيم الجنة عن الاهتمام بالعلم.

وإذا كانت هذه المشاهد القصصية قد سلطت الضوء على شخصية البطل بجوانبها المتعددة وتصوراتها المختلفة، فهى تكشف أيضا عن دور الشخصيات الأخرى وتصوراتها، وهى شخصيات لها وجود حقيقي من الناحية التاريخية لأنها خاصة بشعراء جاهليين وإسلاميين فضلا عن العلماء واللغويين.

وقد وقعت هذه الشخصيات منذ بداية القص تحت ضغط الأسئلة والاستفسارات التى كان يلاحقهم بها البطل، لكنها كانت تبدى اعتراضها بشكل مباشر، وإن أذعنت فى بعض المواقف. فهذا عدى بن زيد يصبر على أسئلة البطل ثم ما يلبث أن يعترض بقوله: "دعنى من هذه الأباطيل". وعندما يتمادى الشيخ فى طلبه يستنكر بقوله: يا مكبور، لقد رزقت ما يكب أن يشغلك عن القريض إنما ينبغى أن تكون كما قيل لك "كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون"(٤٣). ويتكرر الأمر نفسه مع الشماخ وتميم بن أبى، وتبدو استجابات هؤلاء الشعراء أكثر معقولية وإنسانية، مع أن تصورهم للجنة لا يخرج عن التصور الحسى. يقول الشماخ عندما يسأله الشيخ البطل فى المرة الأولى أن

ينشده قصيدتين محددتين له: "لقد شغلنى عنهما النعيم الدائم فما أذكر منهما بيتاً واحداً"(٤٤) . ويجيبه مرة أخرى بقوله: "شغلتنى لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات. "إن المتقين في ظلال وعيون وفواكـه مما يشتهون، كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون"، إنما كنت أسق هـذه الأمـور، وأنا آمل أن أفقد بها ناقة أو أعطى كيل عيالى سنة وأنا الآن فى تفضل الله أغترف في مرافد العسجد من أنهار اللبن "(٤٥). وتتكرر الاستجابة- المعترضة- نفسها عند تميم بن أبى حين يرد عليه بقوله:

"والله ما دخلت من باب الفردوس ومعى كلمة من الشعر ولا الرجز، وذلك أني حوسبت حسابا شديدا، وقيل لى: كنت فيمن قاتل "على بن أبى طالب". وانبرى لى "النجاشى الحارثى" فما أفلت من اللهب حتى سفعنى سفعات. وإن حفظك لمبق عليك، كأنك لم تشهد أهوال الحساب، ومنادى الحشر يقول" أين فلان ابن فلان؟ والشوس الجبابرة من الملوك تجذبهم الزبانية إلى الجحيم والنسوة ذوات التيجان يصرن بألسنة من الوقود.. الخ"(٤٦).

إن هذه الردود تمثل وجهات نظر مختلفة مخالفة لوجهة نظر البطل المتعالم، أهمها هو ترك الدنيا بما فيها والتفرغ التام للالتذاذ بنعيم الجنة، والأسباب تبدو مقنعة؛ فعدى بن زيد لم يكن يشغله الشعر فى الدنيا وكان يجد متعة فى الصيد وقد أتيحت له هذه الفرصة فى الجنة! والشماخ كان يضطر إلى قول الشعر للارتزاق وقد أصبح فى غنى عن ذلك فى الجنة. أما تميم بن أبى فقد تسبب له الشعر فى اتهام خطير كاد يحرمه من دخول الجنة، وقد أقسم بعدها ألا يدخل الجنة ومعه شىء من الشعر. لقد كشف الحوار فى هذه المشاهد القصصية عن

تعارض استجابات الشعراء مع البطل- رغم انصياعهم في بعض الأحيان لرغباته- وتماديه في طرح تساؤلاته بشكل يؤكد سمتي الاستعراض والادعاء لديه. وسمة الادعاء التي اتّسم بها البطل لم تكن قاصرة على العلم؛إذ إنه كان يدعي الإحساس بالشفقة والتعاطف مع بعض شعراء النار مثل عنترة بن شداد وطرفة بن العبد، عندما شاهدهما يعذبان في النار، لكنه مع هذا لم يرحمهما كما لم يرحم الآخرين من أسئلته الاستعراضيّة، التي راح فيها يستعرض معرفته بالأخطاء اللغوية والعروضية التي وقع فيها هؤلاء الشعراء القدامى. ومن هنا سنجد ردود أفعال شعراء النار أكثر حدة، فهذا عمرو بن كلثوم يرد عليه: "إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه، فاشغل نفسك بتمجيد الله واترك ما ذهب فإنه لا يعود"(٤٧).

وعندما يبدي رأيه في شعر أبي كبير الهذلي منتقدا، يرد عليه الشاعر بقوله:

"كيف لي أن اقضم على جمرات محرقات، لأرد عذابا غدقات، وإنما كلام أهل سقر ويل وعويل، ليس لهم إلا ذلك حويل، فاذهب لطيتك، وأحذر أن تشغل عن مطيتك"(٤٨).

إن إلحاح البطل على مطاردة شعراء النار بأسئلته واستفساراته و آرائه لا ينم فقط عن تماديه في الادعاء والتظاهر بالانشغال بالعلم وإنما ينم أيضا عن إحساس بالتشفي وغلظة في الحس، وإن ادعى الشفقة والرحمة ببعض الشعراء. وقد جاءت استجابات شعراء النار مستنكرة تعلقه بالماضي المرتبط بالدار العاجلة، فضلا عن أن بعض الشعراء لم يجيبوا عن أسئلته قط؛ حيث كان الحوار يدور من طرف واحد(٤٩).

أما أكثر أصوات أهل النار معارضة للبطل فهو إبليس الذى يبدى ضيقه وسخطه على هذا الفضولى المتعالم ويوجه اللوم إلى زبانية جهنم لعجزهم عن جذبه إلى النار(٥٠).

وبهذا تمكنت المشاهد القصصية فى "الغفران"، بما تضمنته من حوار بين البطل وأهل الجنة والنار من أن تبين قدرة هذا الشكل على استجلاء جوانب متعددة للشخصية المحورية التى تمثل فى حد ذاتها نمطا من المتعالمين المتأدبين الذين أعطوا من السلطة ما يمنحهم حق التحكم فى الإبداع والفكر.

-٣-

ولعل وعى أبى العلاء بتراثه شعرا ونثرا ولغة وأخبارا، ما كان منه شفاهيا أو مكتوبا، مكنه من الإفادة من كل هذه المكونات مجتمعة، ليدخلها فى نسيج عمله القصصى، وقد ساعده على ذلك وعيه بإمكانات هذا الشكل القائم على المشاهد القصصية المتتابعة. وعلى هذا، سيتجاوز فى هذا الشكل الشعر والنثر، ويصبح الشعر موظفا لخدمة السرد فى أغلب الأحيان ويصبح له أكثر من وظيفة، ولعلّنا فى غنى عن القول بأن حضور الشعر فى هذا النص يبدو طبيعيا، لأن الشعراء هم محور القص (أهل الجنة وأهل النار)، والبطل أديب منشغل بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا، يؤدى الشعر دورا مهما فى عملية القص، ومن أهم وظائفه أنه جواز مرور لدخول الجنة والتمتع بنعيمها؛ فعبيد بن الأبرص تشمله الرحمة، وينقل من عذاب النار إلى نعيم الفردوس بسبب بيت شعرى أنشده الناس فى جميع البلاد:

مـن يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب[٥١].

وكذلك زهير بن أبى سلمي، فإنه يدخل الجنة بسبب قوله:

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينتقم[٥٢]

ومثله لبيد والحطيئة وغيرهما.

كما يقوم الشعر بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل تدعيما لبطولته القصصية وإثباتا لتميزه عن الأدباء الآخرين من سكان الجنة؛ فهو يسأل من يحاوره عن بيت شعرى أو قصيدة تعجبه، أو يطلب من الشاعر أن ينشده قصيدة ما يذكره بها مستعرضا مهارته الخاصة فى الاحتفاظ بوضعيته التى كان عليها فى الدار العاجلة. وهو يقدم دائما للأشعار التى ينشدها بقوله: أنشدنا كلمتك التى أولها...، أو أنشدنا كلمتك التى على الشين.. أو إنى لأستحسن قولك.. أو يعجبنى قولك، أو لقد أحسنت فى الدالية التى أولها.. الخ[٥٣]. إنشاد البطل هذه الأشعار له دوره فى تزكية الجانب الادعائى والمتعالم فيه، بخاصة عندما يتحقق هذا الإنشاد أمام بعض شعراء النار.

ومن أبرز الوظائف التى يقوم بها الشعر فى نص "الغفران": التمثيل للموقف القصصى الآنى، وقد يجيء الشعر –أحيانا– على لسان الراوى، كما هو الحال فى المشهد الأول، مجلس المنادمة، حين يذكر الراوى أبياتا للأعشى تمثل موقف البطل وهو ينادم أصحابه الذين اصطفاهم فى الفردوس: "وهو– أيد الله العلم بحياته– معهم كما قال البكرى:

نازعتهم قضب الريحان مرتفقا وقـهوة مـزة راووقهـا خضل

لا يستفيقون منها وهى راهنة إلا بهـات وإن علـو وإن نهلوا

يسعى بها ذو زجاجات له نطف مقلص أسفل السربال معتمل

ومستجيب لصوت الصنج يسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل

ويتكرر هذا الاستخدام التمثيلي إما على مستوى البيت الواحد أو المقطوعة. فالبطل يتمثل ببيت شعرى حين يعبر لعدى بن زيد عن خوفه من ركوب الخيل لأنه لم يدرب على ركوبه فى الدنيا:

"فيقول الشيخ إنما أنا صاحب قلم وسلم، ولم أكن صاحب خيل، ولا ممن يسحب طويل الذيل، وزرتك إلى منزلك مهنئا بسلامتك من الجحيم، وتنعمك بعفو الرحيم. وما يؤمننى إذا ركبت طرفا، زعلا رتع فى رياض الجنة فاض من الأشر مستسعلا، وأنا كما قال القائل:

لم يركبوا الخيل إلا بعدما كبروا فهم ثقال على أكنافها عنف"(٥٤).

كما يتم استحضار شعر امرئ القبس للتمثل به على لسان البطل، حين يختلى البطل بحوريتين فى لجنة:

"ويخلو بحوريتين من الحور العين، فإذا بهره ما يراه من الجمال قال: أعزز على بهلاك الكندى إنى لأذكر بكما قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل"(٥٥).

ولجوء السارد إلى بيتى امرئ القيس على لسان البطل فى هذا الموقف أمر له دلالته، لأنه يؤكد حسية البطل وعدم تمييزه بين لهو الدنيا ونعيم الجنة(٥٦).

ويستخدم الشعر للتسلية واللهو فى مجالس الجنة، حين يتغنى به المغنون والمغنيات فى مجالس الأدباء(٥٧)، كما يستغل فى تفسير معنى كلمة أو الاستشهاد اللغوى عموما(٥٨)، أو يقدم

بوصفه وثيقة اتهام ضد الشاعر[٥٩]. وفى حالة وحيدة قام الشعر بدور استدعاء أحد الشعراء، فعندما قام البطل بإنشاد بعض أبيات للأعشى وهو يتنزّه فى رياض الجنة بصوت عال، ظهر له الأعشى[٦٠]. وهذا يذكرنا بموقف ابن شهيد مع رئيه زهير بن نمير الذى طلب منه أن ينشد أبياتا بعينها يستدعيه بها، إذا كان فى حاجة إلى مساعدته.

وعلى أى الأحوال، كان لحضور الشعر أهميته فى نص "الغفران" بما هو نص سردى، وذلك لأنه كان مولدا للسرد داخل كل المشاهد التىقام عليها النص، سواء فى حوار البطل مع شعراء الجنة أو النار أو فى الحوار الذى يدور بين بعض الشعراء. كما أنه كان كاشفا لسمات شخصية البطل (الاستعراض- الادعاء- الحسية.. الخ).

لقد تجاور الشعر مع السرد فى نص "الغفران" وكان هذا التجاور تجاورا متفاعلا وليس مجرد جوار، إلا أنه كان يعوقه- أحيانا- إذا ما أسهب الراوى أو البطل فى شرح أو تفسير. ومع أن الشعر شغل مساحة كبيرة من نص "الغفران"، فإن السرد كان غالبا. ولعل من أهم الصعاب التى تواجه قراءة هذا النص هو وعورة اللغة التى كتب بها، واعتماده على كثير من الألفاظ الغريبة وحرصه على السجع مما يعوق السرد- أحيانا. ولا ندرى هل يمكن أن نقول إن أبا العلاء لجأ إلى الصياغة اللغوية الصعبة المعقدة رغبة منه فى تجاوز السطحية والسهولة، وزيادة منه فى التمسك بالأصول وتمثل الماضى بهدف أن يحظى هذا النص بمصداق أو قبول من يهجنون القص بأشكاله؟.

إلا أن أبا العلاء الذى تمثل اللغة فـــى أغــرب ألفاظــها وأعقدها، تمثل بشكل واع كل ما أتيح له فى الـــتراث الســابق عليه، مثل المرويات والأخبار الخاصة بالشعراء أو المتعلقـــة بالسيرة النبوية، فضلا عن الخرافـــات والمعتقــدات الشــعبية والشيعية، وكان لهذا دوره الذى لا يمكن إغفاله فـــى تأسيســه النوع القصصى فى (رسالة الغفران).

وتتضح إفادته فى تقديم بعض الشـــعراء مـــن الأخبـــار المروية عنهم فى كتب الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى النابغة مع النعمان بن المنذر أو حسان بن ثابت وحادثـــة الإفـــك، أو قصة الأعشى مع قريش التى صدته عن لقاء الرسول؛ حيــث يلمح النص إلى هذه الأخبار فى لقاء البطل مع كل شاعر على حدة؛ بحيث تبدو هذه الإشارات نوعا من التداعى الذى يتم إثــر ظهور الشخصية المعنية، وكل هذه الأخبار كانت تمد المواقــف القصصية بمادة تبدو شيقة تعين على توليد السرد واستمراره.

وتحقيقا لسمة الإغراب فى القص، يتراسل النـــص مـــع قصص الحيوان. لكن قصص الحيوان هنا يختلف عنـــه فـــى "كليلة ودمنة" ويختلف عنه فى "القائف"؛ ذلك أن أبـــا العـــلاء يعرض فى جنة الغفران للحيوان الحقيقى مستندا على معرفـــة المسلم النمطى الذى يؤمن بوجود حيوانات طيبـــة أو مفـــترى عليها؛ مثل تلك التى ورد ذكرها فى القرآن (كلب أهل الكهف- ذئب يعقوب)، وأخرى شريرة مضادة، وأن هـــذه الحيوانـــات ستجازى على فعلها، فمنها ما يدخل الجنة ومنها ما يدخل النار. ومن هنا فقد جعل للحيوان مكانا فى الجنـــة وجعلـــه يســتمتع بنعيمها مثله مثل الإنسان. ونعيم الجنة بالنسبة إلـــى الحيــوان

المفترس مثل الأسد والذئب- وقياسا على النعيم الإنساني- يطلق لها العنان فى اصطياد ما شاءت من الفرائس؛ بحيث يتم هذا دون أن تحدث ألما لفرائسها. وقد اختار من الحيوان ما ارتبط بالقصص الدينى المتعلق بالسيرة النبوية مثل أسد القاصرة وذئب الأسلمى(٦١)، حيث تعرض كل منهما على حدة للبطل فأوقعا فى قلبه الخوف والدهشة، ثم حكى كل منهما حكايته. ومنها الحيوانات العادية، التى سخرها الله لعباده الصالحين فى الدنيا فأطعموا من لحمها وأفادوا من إهابها. ووظيفة ظهور الحيوان فى "الغفران" تختلف تبعا للمكان الذى ظهر فيه. ففى حالة الحمار الوحشى والبقرة الوحشية اللذين ظهرا فى مشهد نزهة الصيد، وظف ظهورهما قصصيا فى إكمال مشهد الصيد الذى لم يكتمل على النحو المألوف. أما الوظيفة القصصية لقصتى الأسد والذئب اللذين ظهرا تباعا فى أطراف الجنة، فتبدو نوعا من الصعوبات التى تعترض البطل- تحقيقا للإثارة- وهو فى طريقه إلى النار. وبوجود الحيوان- بشكل عام- فى الجنة يكتمل التصور الحسى المادى لها.

حتى يحقق أبو العلاء الصورة الكاملة للجنة بالنسبة إلى المسلم النمطى أيضا، يفسح فيها مكانا للجان الصالح، ويستثمر المعتقد الشعبى الشائع عن قدرة الجن على التحول، لتوليد السرد من خلال الحوار الطويل الذى يدور بين البطل والجنى (أبى هدرش)؛ حيث حكى الجنى مغامراته فى الدار العاجلة مع بنى البشر.

واستمرارا لتحقيق الغاية القصصية، يخصص أبو العلاء واديا للحيات، يلتقى فيه البطل بحية ذات الصفا التى تحكى

حكايتها، وهى حكاية ترجع إلى القصص العربى القديم التى أوردها النابغة فى شعره. كما يلتقى بحية أخرى فقيهة عالمة تعرض نفسها على البطل فيهرب منها خوفا وذعرا. ويتراسل أبو العلاء مع هذا الخط القصصى فى التراث حين يستحضر الخرافات التى تروى عن جزر النساء، وما يحكى عن وجود شجر يثمر جنسا من النساء، فى حكيه عن الحور العين اللائى خلقهن الله للجنة، وفى حكيه عن شجرة الجوز التى تحولت ثمارها إلى جوار كواعب يرقصن على أبيات الخليل[٦٢]. ليستمر بالسرد دون انقطاع وليحقق نوعا من الإثارة والتشويق فضلا عن تجسيد الصورة الحسية للجنة فى أكمل صورة من وجهة نظر البطل.

كما تراسل نص "الغفران" أيضا مع المعتقد الشعبى الذى يدور حول شفاعة آل البيت، حين جعل الأعشى يدخل الجنة بشفاعة على بن أبى طالب، وحين جعل البطل نفسه يدخل الجنة بشفاعة فاطمة؛ حيث وظف ذلك قصصيا. فتعاقب مراحل الشفاعة تجعله يستطرد فى تفاصيل تساعد على استمرار السرد. ومن هنا، كان تجسيد النص لموقف البطل يوم الحشر من أكثر المشاهد القصصية نجاحا فى نص "الغفران". فالبطل يلجأ إلى حمزة بن عبد المطلب الذى يحيله إلى على بن أبى طالب ليشفع له عند النبى، لكن عليا لا يأبه به ويسأله عن صحيفة حسناته، فيخبره أنها فقدت منه، ويطلب منه شاهدا بالتوبة، وهكذا تتعقد الأمور.. إلى أن يأتى بشاهد، لكن عليا يعرض عنه، ويقرر أن ينتظر لحظة خروج فاطمة عليها السلام لتسلم على أبيها:

"فلما حان خروجها ونادى الهاتف أن غضوا أبصاركم يا أهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد صلى الله عليه وسلم. اجتمع من آل أبي طالب خلق كثير من ذكور وإناث ممن لم يشرب خمرا، ولا عرف قط منكرا.. فلما رأتهم قالت: ما بال هذه الزرافة، ألكم حال تذكر؟ فقالوا: نحن بخير وكان فيهم علي بن الحسين وابناه محمد وزيد وغيرهم من الأبرار الصالحين، ومع فاطمة عليها السلام امرأة أخرى تجرى مجراها في الشرف والجلالة. فقيل من هذه؟ فقيل: خديجة ابنة خويلد بن أسد بن عبد العزى ومعها شباب على أفراس من نور؟ فقيل: من هؤلاء؟ فقيل عبد الله والقاسم والطيب والطاهر وإبراهيم بنو محمد صلى الله عليه وسلم.

فقالت تلك الجماعة التي سألت: هذا ولى من أوليائنا، قد صحت توتبه ولا ريب أنه من أهل الجنة، وقد توسل بنا إليك في أن يراح من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتعجل الفوز. فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه: دونك الرجل. فقال لى: تعلق بركابى. وجعلت تلك الخيل تخلل الناس الخ[٦٣]".

ويبدو أن أبا العلاء قد أفاد مما كان يدور من طقوس احتفالية خاصة بالشيعة فى تصويره موكب فاطمة والحشد الذى كان ينتظرها. لقد كان واعيا فى اختياره مكونات القص (من مرويات وأخبار وخرافات فضلا عن إفادته من بعض المعتقدات السائدة فى عصره) ودور كل منها فى تأسيس السرد والاستمرار به. واستطاع أن يوظف كلا من هذه العناصر

داخل مشاهده القصصية. وبدا هذا واضحا فى وصف رحلة البطل إلى الجنة وأطرافها، وتحقق هدف السخرية من البطل من خلال المواقف التى وضعه فيها عبر هذه المكونات القصصية على نحو غير مسبوق.

لقد تآزر الشعر والسرد فى نص "الغفران" فى تجسيد جانب من جوانب الصراع اللغوى والفكرى فى عصره. ومن هنا، كان تحديده شخصيات القص بشعراء عصر الاستشهاد فضلا عن اللغويين والرواة؛ ذلك لأنهم يمثلون الإطار المرجعى للبطل المتعالم الذى لم يفارق حفظه ولم يتخل عن نصيته حتى فى الجنة. وقد أسهم اختياره شعراء معروفين فى تذليل مهمة السرد بالنسبة إليه، لأنه فى تقديمه لها كان مستنداً إلى تاريخها المعروف لدى قارئه، واكتفى ببعض الإشارات التى كان يلمح بها إلى مواقف معينة فى حياتهم، أتت على لسان البطل لتكشف عن نوعية ما يهمه فى حياة هؤلاء الشعراء.

ولم يكن يتاح هذا كله لولا هذا الشكل المفتوح الذى ولده من داخل الرسالة؛ ذلك الشكل الذى يسمح بتجاوزه الأنواع المختلفة وتجسيد اختلاف وجهات النظر المتعددة ليصبح وسيلة جديدة (قصصية) للتعبير. لكن أبا العلاء لم يشأ أن يعمق من تجسيده الصراع فى عصره حين اقتصر على ذكر شعراء عصر الاستشهاد دون أن يعرض للشعراء المحدثين فآثر الصمت والسكوت عنهم فى هذا الجزء القصصى إيثارا للسلامة، برغم اعتداده المعروف عنه بشعر المحدثين.

وعلى الرغم من جرأة أبى العلاء فى اختياره موضوع القص فى "رسالة الغفران"، وعلى الرغم من الإنجاز الذى حققه

فى توليد هذا الشكل القصصى، فإنه بدا مقيدا هو الآخر بإرث فكرى ولغوى محافظ، بوقوعه فى النصية أحيانا- استشهاده بآيات القرآن والشعر- وبإسقاطه الشعراء المحدثين، وبغوصه فى بحار الغريب وغير المألوف فى صياغته اللغوية، وبإغراقه النص فى الشروح والتفسيرات التى أوشكت أن تجهض السمة القصصية للنص.

إن هذا الشكل الجديد الذى أقره أبو العلاء (الرسالة- القصة) لم يكن منقطعا عن التراث العربى التقليدى السائد، فجاء متشبعا به رغم ما يحويه من موضوع جديد ومضمون جرىء. إن الوضعية الاجتماعية والفكرية والثقافية للمجتمع العربى الإسلامى فى عصر أبى العلاء قد حفزته إلى توليد نوع جديد حاول أن يتجاوز به الأنواع التقليدية، لا سيما الشعر. وقد ساعده على توليد هذا النوع وضعه الفردى- عزلته الواعية التى اختارها- الذى مكنه من استقراء كل ما يمكن الإفادة به قصصيا فى التراث العربى القديم، وتوظيفه فى توليد هذا الشكل القصصى.

الهـــــوامـــــش

---

(1) راجع: حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقـــافى والاجتماعى، مكتبة النهضة المصريـــة، القـــاهرة، ١٩٦٥، جـــ٣، ص٢٦٤ وما بعدها.

(*) (٢،٣) عناية إبراهيم الأحدب الطرابلسى، كشف المعانى والبيان عـــن رسائل بديع الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بـــيروت، د.ت. ص١٧٢-١٧٤، ص ٣٩٣،٢١٩،٢١٨،١٧٤،١٧٢ وما بعدها.

(2) أشار آدم متز وشوقى ضيف إلى أن ظاهرة القصص ظاهرة تختص بها كتابة بديع الزمان وتميزها عن غيرها، راجع: آدم مـــتز، الحضـــارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، ترجمة محمد عبد الـــهادى أبـــو ريدة، مكتبة الخانجى، القاهرة دار الكتاب العربى، بـــيروت، المجلـــد الأول، ص٤٥٧-٤٥٨.

(3) شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى النثر العربى، دار المعـــارف، مصـــر ط٨، ١٩٧٧، ص٤١.

(4) الحصرى القيروانى، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكى مبـــارك، محمد محيى الدين عبد الحميـــد/ دار الجيـــل، لبنـــان، د.ت، جـــ٤، ص١٠٣٣.

(5) انظر في معنى رسالة: أبو البقاء الكفوى، الكليـــات، تحقيـــق عدنـــان درويش، محمد المصرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومـــــى، دمشـــق ١٩٧٥، القسم الثانى ٣٨٦، التهانوى، كشاف اصطلاحـــات الفنـــون، تحقيق لطفى عبد البديع الهيئة المصريـــة العامـــة للكتـــاب، القـــاهرة ١٩٧٢،جـــ٣، ص٧٣،٧٤.

(6) أبو العلاء المعرى، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيـــق عائشـــة عبـــد الرحمن، دار المعارف، مصر ١٩٧٥، راجع مقدمة المحققة.

(7) انظر: عبد الغفور الكلاعى، إحكام صنعة الكلام تحقيق محمد رضـــوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٠٤، القفطى، إنباه الـــرواة

على أنباء النحاة تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦، جـ١، ص٩٨.

(٨) انظر **رسالة ابن القارح** ضمن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف، ١٩٥٠، ص٣٢-٣٣.

(٩) رسالة ابن القارح، ص٢٤-٢٥.

(١٠) المصدر السابق، ص٢٦.

(١١) انظر: **طيب تيزيني**، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط دار دمشق، دمشق، ط٢، ص١٨١-١٨٥، **عبد العزيز الدوري**، مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص٦٧ وما بعدها.

(١٢) رسالة الغفران، ص٤٠٦-٤١١.

(١٣) رسالة الغفران، ص٤٤٤-٤٤٦.

(١٤) **طيب تيزيني**، مشروع رؤية جديدة، مرجع سابق، ص ١٨١ وما بعدها آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري.

(١٥) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، مجلد١، ص٣٨١.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٧) **أبو العلاء المعري**، ديوان سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٥، السفر الثاني، القسم الأول، ص١٠.

(١٨) رسالة الغفران، ص٣٠١.

(١٩) رسالة الصاهل والشاحج، ص٢٠٢. انظر أيضا ١٠٣-١٠٤.

(٢٠) انظر **إحسان عباس**، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١، ص٣٦٦ وما بعدها.

(٢٢) **ياقوت الحموي**، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت١٩٩١، جـ٤، ص٣٣٣.

(٢٣) **ياقوت الحموي**، معجم الأدباء، جـ٤، ص٣٣١.

(٢٤) رسالة الصاهل والشاحج ص٢١٩-٢٢٠.

(٢٥) رسالة الغفران، ص٣٧٢.

(٢٦) الغفران، ص١٣٢.

(٢٧) نفسه، ص٢٤٠، انظر أيضا ص٢٤٦.

(٢٨) انظر: القفطى، إنباه الرواة، جـ١، ص١٠٠.

(٢٩) الغفران، ص ١٢١-١٢٢.

(٣٠) نفسه، ص١٣٠-١٣١.

(٣١) الغفران، ص١٣٢-١٦٠.

(٣٢) نفسه، ص١٦٠.

(٣٣) نفسه، ص٢٨١.

(٣٤) نفسه، ص٣٠١.

(٣٥) نفسه، ص٣٥٢.

(٣٦) انظر على سبيل المثال الغفران، ص١٩٢، ٢٤١، ٢٧٤، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٢٨، ٢٥٤، ١٧١، ١٧٢.

(٣٧) الغفران، ص٢٦٤،٢٦٠.

(٣٨) نفسه، ص١٩٨.

(٣٩) نفسه، ص٢١٠.

(٤٠) نفسه، ص٢٤١.

(٤١) نفسه، ص٢٧٩ وما بعدها.

(٤٢) نفسه، ٣٧٠/٣٧١.

(٤٣) يا مكبور: يامجبور ، ما يكب: ما يجب. يقول أبو العلاء إنها لغة يستعملها أهل اليمن. الغفران، ص١٩٣.

(٤٤) الغفران، ص٢٣٠.

(٤٥) الغفران، ص٢٣١.

(٤٦) الغفران، ص٢٣٩.

(٤٧) الغفران، ص٣٢٢.

(٤٨) الغفران، ص٣٣٦.

(٤٩) انظر لقاء البطل بالحارث اليشكرى، ص٣٢٤-٣٢٦.

(٥٠) الغفران، ص٣٤٢.

(٥١) الغفران، ص١٧٨.

(٥٢) الغفران، ص١٧٦، انظر أيضا ٢٥٩، ٢٦٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٧٠، ١٧٣.

(٥٣) راجع صفحات ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، من الغفران.

(٥٤) الغفران، ص١٨٧.

(٥٥) الغفران، ص٢٧٧،

(٥٦) انظر أيضا الغفران، ص٢٧٨-٣٦٥.

(٥٧) انظر، ص٢١٩، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧١.

(٥٨) انظر، ص١٢٢، ١٢٣، ٢٦٣، ٢٦٤، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٠٣، ٣٠٥.

(٥٩) انظر، ص٢٢٢، ٣٤٢، ٢٦٩.

(٦٠) انظر، ص١٦٨.

(٦١) أسد القاصرة: سبع التهم عتبة بن أبى لهب زوج رقية بنت الرسول صلى الله عليه وسلم. ويروى أن الرسول زوّجه ابنته رقية، فأمره أبو لهب أن يطلقها ففعل. ودعا عليه رسول الله عليه وسلم فقال: اللهم سلط عليه كلبًا من كلابك! فأكله الأسد فى بعض أسفاره. ويقال إنه التهمه بموضع القاصرة بطريق الشام. انظر: ابن قتيبة: المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٢٥، انظر: رسالة الغفران، ص٢٩٧. أما ذئب الأسلمى، فهو ينسب إلى أصبان بن أوس الأسلمى، أسلم ومات بالكوفة فى بداية حكم معاوية، ويعرف بمكلم الذئب. وذلك أنه كان فى غنم له فشد الذئب على شاه منها، فصاح عليه، فأقعى على ذنبه وخاطبه قائلا: تحول بينى وبين رزق ساقه الله إلى، فمن لها يوم يشغل عنها؟ انظر رسالة الغفران ص٢٩٨.

(٦٢) رسالة الغفران، ص٢٧٩-٢٧١. انظر حسين فوزى، حديث السندباد القديم، دار الكتاب اللبنانى، دار الكتاب المصرى، بيروت، القاهرة، ١٩٧٧، ص٩٦ وما بعدها.

(٦٣) الغفران، ص٢٥٠-٢٥٢.

محاورات التوحيدي وتعدد الأصوات*

-١-

إن تولد الشكل القصصي من رحم الرسالة في نصي رسالة "الغفران" و"التوابع والزوابع"[١] يلفت النظر إلى أهمية مخاطبة الآخر في تشكل النوع القصصي في تراثنا الأدبي (الرسمي)، ذلك أن الرسالة تقوم على مخاطبة الآخر عبر السؤال والجواب. فالأصل في "رسالة الغفران" – على سبيل المثال – أنها رد على رسالة بعث بها ابن القارح (وهو أديب حلبي كان معاصراً لأبي العلاء) إلى أبي العلاء المعري. وقد ضمن ابن القارح رسالته عدداً من التساؤلات ذات الطابع اللغوي والفكري والعقائدي ...إلخ يطلب الإجابة عنها، غير أن أبا العلاء أرجأ الإجابة عن هذه التساؤلات وصدّر ردّه على الرسالة بعمله القصصي "الغفران" حيث تسببت تساؤلات ابن القارح في إحداث إثارة عقلية تتعلق بمسألة الجنة والنار

---

*فصول، شتاء ١٩٩٦

والثواب والعقاب، وقد تولد من تلك الإثارة الشكل القصصي الخيالي في نص "الغفران"[٢]

وبدا أن النص القصصي في كل من رسالة "الغفران" و"التوابع والزوابع" قد تخلق بوصفه شكلاً جديداً (حائراً) يستمد مشروعيته من إطار الرسالة، وهي الشكل المتاح حينئذ، القادر على استيعاب الموضوع المثار في كل منهما[٣] ، لأنه ذو طابع حواري، بمعنى أنه يقوم على مخاطبة الآخر، وتتعدد فيه الشخصيات المتحاورة، وهذا من شأنه أن يلفت النظر إلى الأشكال النثرية السابقة - زمنياً - والمتأسسة على الحوار، ومن هنا جاءت قراءة محاورات التوحيدي عبر التنقيب عن المكونات القصصية في تراثنا النثري والبحث عن كيفية تشكل النوع القصصي في التراث.

وعلى الرغم من وجود بعض الإشارات المبكرة في دراسات سابقة حول أدبية محاورات التوحيدي، فإن هذه الجهود لم تحدد سمات هذه الأدبية، واكتفت بكونها صيغت في "قالب أدبي"، أو أنها تعتمد على التلاعب اللفظي[٤].

ومحاورات التوحيدي تشغل مكاناً بارزاً في كتاباته متعددة الأشكال[٥]، فتبدو شكلاً من أشكال الكتابة النثرية المقصودة المتحققة في عدد من مؤلفاته هي "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات"، و"الهوامل والشوامل"، وتدور هذه المحاورات حول موضوعات فلسفية أو موضوعات ذات صبغة فكرية أو

معرفية عامة، وربما سياسية، مما كان يشغل مثقفي تلك الفترة (ق ٤ هـ) من العصر الوسيط.

ومن المهم أن نحدد بداية أن القراءة الأولية لمحاورات التوحيدي تبين أن اتسامها بالأدبية لا يرتد إلى الصياغة اللغوية، وإنما إلى الشكل الحواري نفسه (المحاورة) بوصفه وسيلة أدبية، يبسط من خلالها الموضوع المطروق عبر أصوات متعددة تجسد الاختلاف والتعارض أو الاتفاق. ويبدو التوحيدي في هذه المحاورات محاوراً لثقافة عصره. والثقافة التي كان يحاورها هي ثقافة الخاصة من العلماء والمفكرين الذين خرجوا على النمط التقليدي المألوف، وهم العلماء الذين كان ينتمي إليهم، كما كان يحاور أيضاً ثقافة الخاصة من علماء ومفكري الثقافة النمطية التقليدية (اللغة، النحو، الفقة، الشريعة).

وبعبارة أكثر تفصيلاً، فإن موضوع المحاورات هو الذي فرض شكل المحاورة، لأنه الشكل الذي يسمح بالتفكير في إشكالات عصر التوحيدي ومسائله السائدة بين مثقفي تلك الفترة. وأحد محاورها الأساسية، مشكلة تأكيد الهوية وعلاقة الـ "نحن" بالآخر. وقد تولد عن هذه المشكلة موضوع المفاضلة بين:

العرب والعجم، الدين والفلسفة، النحو والمنطق، الشعر والنثر، الإنشاء والحساب.

وهذه الموضوعات إذا نظمناها في حقول جدول سنجد أنها تصطف في عمودين متقابلين، الأول مفرداته: العرب،

الدين، النحو، الشعر، الإنشاء. أما الآخر المقابل فهو: العجم، الفلسفة، المنطق، النثر، الحساب. وإذا كان لهذا التصور وجاهته من جانب، فإنه يرجع إلى أن هذه التعارضات تضرب بجذورها في قلب التحولات الاجتماعية، وما وازاها من تحولات فكرية وأدبية، في المجتمع العربي في ذلك العصر. وقد جسدت محاورات التوحيدي هذه التحولات، ذلك أنه بدا واعيا بإمكانات هذا الشكل الحواري، إذ جاءت محاوراته شكلاً تعبيرياً كاشفاً للتعارضات القائمة، ليس فقط بين مفردات كل من هذين العمودين السابقين، وإنما أيضاً بين الثنائيات التي فرضتها مآزق عصره، ومن إشكالات ذلك العصر البعيد المطروحة في المحاورات العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والسياسة التي يواجه بها الحكام رعاياهم في مواقف الأزمات، الاستبداد بالرأي (الدكتاتورية) في مقابل التشاور والأخذ بآراء الغير (الديمقراطية). وسنرى ما لهذا التعارض من أثر في رسم الشخصيات المتحاورة.

-٢-

تأسست المحاورات على "مخاطبة الآخر" التي تمثل نواة أصيلة لها. وقامت هذه المخاطبة بدورها على حضور الأنا المتكلمة مجسدة في الراوي "أبي حيان"، في مواجهة الآخر ذي التجليات المختلفة (أبو الوفاء المهندس، ابن سعدان، أبو سليمان، مسكويه). وتتم هذه المخاطبة عبر صيغة السؤال

والجواب وهي أبسط صور هذا الخطاب، حيث يلقى السؤال من قبل السائل، ثم يتلقى الإجابة عنه دفعة واحدة، سواء كان هذا السؤال بسيطاً أو مركباً (يتضمن أسئلة عدة). وتغلب هذه الطريقة على صياغة تساؤلات "الهوامل والشوامل"، التي يكون فيها الراوي (أبو حيان التوحيدي) هو السائل، في حين يكون مسكويه هو المجيب.

غير أن مخاطبة الآخر تتم عبر صور أكثر تعقيداً من مجرد طرح السؤال من قبل الراوي، كما هو الحال في "الهوامل والشوامل"، ذلك لأن المحاورة تتخذ شكلاً أكثر تركيباً في كل من "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات"، حيث تعرض المشكلة المطروحة من وجهات نظر متعددة في حالة حضور أكثر من محاور، إما بالوجود الفعلي أو بالاستدعاء، سواء كان هذا الاستدعاء يتم على مستوى القول أو على مستوى الشخصية. فالراوي في "الإمتاع والمؤانسة" وإن كان صاحب دور ثابت لا يتغير - حيث يمثل دور المجيب بدءاً من استجابته لأبي الوفاء المهندس في تسجيله المحاورات، ونهاية بإجابته عن تساؤلات الوزير "ابن سعدان" - فإجابته غالباً ما تستند إلى أقوال الآخرين وآرائهم التي يستدعيها، إما ليعارضها أو يتوارى خلفها. وتتبدل العلاقة بين السائل والمجيب في (المقابسات) بتنويعات متعددة، فيكون الراوي هو السائل(٦) أو المجيب(٧) أو يكون السائل شخصاً آخر غير الراوي(٨)، وتتعدد الأسماء في هذه الحالة، وقد لا تتخذ أسماء السائلين أو

المجيبين[٩]. وفي كل الأحوال، فإن المحاورة داخل "الإمتاع والمؤانسة"، و "المقابسات"، تبدو مركبة، لاحتوائها على أكثر من وجهة نظر وأكثر من صوت.

ومن المثير أن استجابة التوحيدي لأبي الوفاء المهندس تتم في إطار الرسالة، بحيث تصبح هي - أي الرسالة - الإطار العام الذي يحتوي المحاورات التي يعيد التوحيدي إنتاجها.

يقول موجهاً خطابه إلى أبي الوفاء المهندس:

"هذا وأنا أفعل ما طالبتني به من سرد جميع ذلك، إلا أن الخوض فيه على البديهة في هذه الساعة يشق ويصعب بعقب ما جرى من التفاوض، فإن أذنت جمعته كله في رسالة تشتمل على الدقيق والجليل، والحلو والمر، والطري والعاصي، والمحبوب والمكروه"[١٠].

وفي بداية الجزء الثاني من (الإمتاع) كتب التوحيدي موجهاً الخطاب مرة أخرى إلى أبي الوفاء:

"أنا أسألك ثانية عن طريق التوكيد، كما سألتك أولاً على طريق الاقتراح أن تكون هذه الرسالة مصونة عن عيون الحاسدين العيابين"[١١].

ويعني ذلك أن عملية استرجاع المحاورات وكتابتها، وهي ما أسماه التوحيدي بـ "سرد" تمت داخل إطار أوسع هو الرسالة، وهذا بدوره يؤكد أهمية الرسالة بوصفها شكلاً يعتمد على خطاب الآخر في توليد الشكل القصصي، ويتجلى هذا

بشكل خاص في "الإمتاع والمؤانسة"، إذ تصبح الرسالة هي الشكل أو "الإطار" الخارجي الذي يقع داخله السرد، ويمثل "السرد" بدوره إطاراً خارجياً يحتوي داخله "المحاورة".

ومن المهم أن نلفت النظر إلى أن كتابة التوحيدي لمحاوراته قد تمت من خلال عملية استعادة أو استرجاع المناقشات الحقيقية التي دارت في مجلس الوزير ابن سعدان، أو التي تم الحكى عنها في هذه المجالس، أو من خلال استعادة المناقشات التي تمت في مجالس العلماء من أمثال أبي سليمان المنطقي "المقابسات".

واسترجاع أبي حيان للمناقشات في محاوراته المكتوبة يستدعي الحديث عن محاورات سقراط لأفلاطون، التي قامت على الآلية نفسها من حيث هي استعادة لمناقشات سقراط مع تلاميذه، ذلك أن كلاً منهما يتسم بالطابع الإبداعي الحر المجاوز للتسجيل الحرفي لهذه المناقشات. وقد اعتذر التوحيدي في بعض المواضع من محاوراته عن عدم استطاعته تسجيل أسماء كل المتحاورين أو عن عدم التزامه بالنقل الحرفي(١٢).

وإذا كان هناك مجال آخر للمقارنة، فإن هناك منهجاً واحداً تستند إليه هذه المحاورات، وهو الكشف الحواري عن الحقيقة، فضلاً عن وقوفها على أرضية سردية. وهنا تبدو أهمية الإشارة إلى معالجة "باختين "للمحاورات السقراطية لأفلاطون بوصفها "صنفاً أدبياً تحرر من قيود التاريخية المتعلقة بالذكريات واتسم بالطابع الإبداعي الحر"(١٣). وتجدر

الإشارة إلى محاولة الإفادة من هذا التوجه في قراءة محاورات التوحيدي، دون الالتزام بحرفية المنهجية الباختينية، انطلاقا من محاورات التوحيدي ذاتها وارتباطها بسياقها الثقافي الخاص.

ولعل أهم ما تتميز به محاورات التوحيدي عن محاورات سقراط لأفلاطون أن العلاقة بين السائل والمجيب لم تكن علاقة ثابتة، كما أشرنا سابقاً، حيث تتبدل أطراف هذه العلاقة وتتعدد، فالتوحيدي الراوي لا يكون هو السائل بشكل دائم، ولا يكون المجيب بشكل مستمر، إذ يتراوح دوره بين الراوي السائل والراوي المجيب أو مجرد الراوي الذي ينقل عن الآخرين. ومن هنا فهو لا يأخذ سمت المعلم السقراطي الذي يستدرج تلاميذه للوصول إلى الحقيقة. ومع هذا فإن محاورات التوحيدي تصبح أداة معرفية وشكلاً تعبيرياً كاشفاً عن الحقيقة أو الفكرة التي يسعى إليها، لا سيما أن معنى المحاورة – عنده – يجلوز استيفاء الرد (الجواب) على السائل، أو استجابة المسؤول بتقديم الإجابة عن التساؤل المطروح، إلى نوع من التفاعل بين المخاطب والمتكلم. وهذا التفاعل يأخذ تجليات مختلفة: "المحادثة أو المذاكرة أو المناظرة أو المقابسة". وفي كل هذه الأحوال تحقق المحاورة الخصوبة العقلية والإضافة المعرفية، والمتعة النفسية والروحية، في آن. ويدعم ذلك أن أطراف المحاورة (محادثة أو مقابسة أو مذاكرة أو مناظرة) دائماً من العلماء والمفكرين.

وينسحب معنى المحاورة على مـــا يســميه التوحيــدي بالمحادثة، فيقول في (الإمتاع والمؤانسة) على لسان عمر بـــن عبد العزيز:

"إن في المحادثة تلقيحاً للعقول وترويحاً للقلب وتسـريحاً للهم وتنقيحاً للأدب"(١٤)

كما يقول التوحيدي في معنى "مقابسة" على لسان أســتاذه أبي سليمان رداً على أحد تلامذته وقد قرظه بحمد الله على مــا يسديه إليهم من فوائد:

"بكـم اقتبسـت، وبحجركـم قدحـت، و إلى ضـوء نـاركم عشوت، وإذا صفى ضمير الصديـق للصديـق. أضـاء الحـق بينهما واشتمل الخير عليهما، وصار كل واحد منهما رداً لصاحبه، وعوناً على قصده، وسـبباً قويـاً في نيـل إرادتـه ودرك بغيته، ولا عجب من هذا، فالنفوس تتقادح والعقول تتلاقح والألسنة تتفاتح"(١٥)

فالمحاورة محادثة أو مقابسة تحقق الفائدة والمتعة معـــاً، وتعمل على إذكاء العقل واستثارته عبر هذا التفـــاعل العقلـي والنفسي واللغوي من أجل الوصول إلى الحقيقـــة. والإضافـــة العقلية التي تحققها المحاورة لا تتم فقط عبر محاورة الصديـــق للصديق، وإنما عبر الكلام مع الخصم بأشكال متعددة، يقـــول التوحيدي:

"الكلام مع الخصم مـن المـهاترة والمنـاظرة والمذاكـرة. فأمـا المهاترة فباب ينشأ من التنافس وإيثار الغلبة، وأما المذاكرة

فالمقصود بها طلب الفائدة، كالرأي المعروض على العقول المختلفة إلى أن يقع الاختيار عليه بعد الاتفاق، وأما المناظرة فمتوسطة بين المهاترة والمذاكرة، قد تفضي إلى المنافسة، وقد توجد بها الفائدة، وهي كالفكاهة بين العلماء"(١٦) .

يفرق التوحيدي بين مستويات التحاور، ويقيم ثلاثة مستويات متراتبة أدناها التحاور الذي يهدف إلى المنافسة وتحقيق الغلبة (المهاترة)، وأعلاها التحاور (المذاكرة) الذي يسعى إلى تحقيق الفائدة، إذ يناقش فيه الرأي (أو يعرض على العقول المختلفة) من وجهات نظر متعددة، إلى أن يتحقق الاتفاق عليه. وبين هذين المستويين مستوى متوسط هو (المناظرة)، وهو إما أن يحقق المنافسة أو الفائدة. وأهم ما تعبر عنه هذه النصوص للتوحيدي أنها تسجل – إلى حد ما – وعيه بأن المحاورة (محادثة كانت أو مقابسة أو مناظرة أو مذاكرة أو حتى مهاترة) جاوزت الشكل المونولوجى فى تقديم الحقيقة أو الفكرة، فاتسمت بطابع حواري تجسد في عرض الرأي ونقيضه أو عرض الفكرة الواحدة من زوايا مختلفة متعددة، ومن هنا أتاحت المحاورة المجال لحضور الغير وأفكاره. ومن هنا أيضاً كان انفتاح محاورات التوحيدي على تعددية الأجناس والإقرار بوجود أجناس أخرى غير العرب، وتوزيع الفضائل الإنسانية بينها، وكان الإقرار بتعددية أشكال الوعي بين المعرفة الدينية (الشريعة) والمعرفة الفلسفية، وتعددية الأنواع الأدبية بين شعر

ونثر. ولهذا يمكن القول، باختصار: إن "المحاورة" لدى التوحيدي جاءت وليدة للوعي المدينى المنفتح الذي يقوم على التعدد والتنوع والاختلاف، والجمع بين الأنا والآخر في علاقات متكافئة.

وينبغي أن نضع في اعتبارنا أن التوحيدي كان يعيش فترة تغيرات اجتماعية وثقافية في الحواضر التي تنقل بينها، لا سيما في مدينة بغداد التي كانت تعج بالأجناس المختلفة والملل والطوائف، مما شكل مناخاً من التيارات والأفكار والآراء المتصارعة. ولا يخفى أيضاً أن جزءاً كبيراً من نشاط التوحيدي تركز في الإسهام في جلسات النقاش التي كانت تجري في الدوائر الثقافية المتعددة، وهي جلسات لم تقتصر على مجالس ابن سعدان أو رجالات السلطة، بل جاوزتها إلى مجالس العلماء مثل مجلس أبي سليمان المنطقي، وهذه الدوائر كانت تعتمد في نشاطها الفكري والمعرفي على تبادل الآراء ومناقشتها. ومن هنا كان تناول التوحيدي الخاص لهذه الأفكار والتصورات وتجسيده لها فى المحاورة عند الحوار الذي يقوم به أشخاص متعددون.

-٣-

غدت المحاورة فضاء يتسع لعرض الآراء المتعددة، أو لعرض الرأي ونقيضه من زوايا مختلفة، وبهذا تجاوزت الشكل المونولوجي في تقديم الحقيقة أو الفكرة. ساعد على ذلك الطبيعة الثنائية لإشكالات مثقفي عصر التوحيدي، التي جسدتها

هذه المحاورات. غير أن طرح المحاورة للرأي والرأي الآخر لم يتخذ مظهراً واحداً، بل اتخذ مظاهر عدة، منها أن هذا الطرح كان يتم بشكل صريح لصالح الفكرة الواحدة بتغليب أحد الرأيين على نحو مباشر، ويتجسد هذا بوضوح في المحاورة التي دارت حول المفاضلة بين كتابة الحساب وكتابة البلاغة والإنشاء. فالرأي الأول يسعى إلى تمجيد كتابة الحساب فيما يؤديه هذا النوع من النشاط الإنساني من مهام نفعية مباشرة للدولة والسلطان، في حين ينتقص من شأن الإنشاء والبلاغة ومحترفيها من الكتاب بصفة عامة. أما الرأي الآخر، المضاد، فيقوم بتفنيد هذا الرأي بجميع تفاصيله لحساب كتابة البلاغة والإنشاء، ومن الملاحظ أن التوحيدي يقوم بعرض وجهة النظر كاملة دفعة واحدة، وكذلك وجهة النظر المقابلة، ويتم هذا العرض على أرضية سردية، يجره إليها تساؤل الوزير في بداية المجلس:

"ولما عدت إليه في مجلس آخر، قال: سمعت صياحك اليوم في الدار مع ابن عبيد ففيم كنتما؟ قلت: كان يذكر أن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك، والسلطان إليه أحوج، وهو بها أغنى، من كتابة البلاغة، والإنشاء والتحرير، فإذا الكتابة الأولى جد، والأخرى هزل؛ ألا ترى أن التشادق والتفهيق والكذب والخداع فيها أكثر؛ وليس كذلك الحساب والتحصيل والاستدراك والتفصيل. قال: وبعد هذا فتلك صناعة معروفة بالمبدأ موصولة بالغاية

وحاضرة الجدوى، سريعة المنفعة، والبلاغة زخرفة وحيلة، وهي شبيهة بالسراب، كما أن الأخرى شبيهة بالماء. قال: ومن خساسة البلاغة أن أصحابها يسترقعون ويستحمقون، وكان الكتاب قديماً في دور الخلفاء ومجالس الوزراء يقولون: اللهم إنا نعوذ بك من رقاعة المنشئين، وحماقة المعلمين، وركاكة النحويين ولو لم يكن من صنعة الإنشاء إلا أن المملكة العريضة الواسعة يكتفي فيها بمنشئ واحد، ولا يكتفي فيها بمائة كاتب حساب وما زال أهل الحزم والتجارب يحثون أولادهم ومن لهم بهم عناية على تعلم الحساب، ويقولون لهم "هو سلة الخبز"[17].

وعندما يسأله الوزير عن جوابه على ذلك الهجوم يقول:

"هذه ملحمة منكرة فما كان من الجواب"؟

يقول التوحيدي مصدراً كلامه بنتيجة الحوار، وما آل إليه الخصم، قبل أن يعرض لتفاصيل وجهة النظر المقابلة :

"قلت: ما قام من مجلسه إلا بعد الذل والقماءة، وهكذا يكون حال من عاب القمر بالكلف، والشمس بالكسوف، وانتحل الباطل،ونصر المبطل، وأبطل الحق وأرزى على المحق"[18].

ثم يقوم التوحيدي بعد ذلك بعرض وجهة النظر الأخرى التي تعلى من شأن البلاغة والإنشاء والكُتاب، ومن هنا يعتمد هذا الرأي على بسط فوائد البلاغة والإنشاء واستيفائها، كما

يعتمد على تفنيد النواقص التي يلحقها الـــرأي الأول بالكتابـــة والكُتاب، من ذلك على سبيل المثال:

"وأما قولك: "إحدى الصناعتين هـزل، والأخـرى جـد" فبئس ما سولت لك نفسك على البلاغة، هي الجد، وهـي الجامعـة لثمـرات العقـل، لأنـها تحـق الحـق، وتبطـل الباطل إلخ".

وأما قولك: "الإنشاء صناعة مجهولة المبدأ، والحساب معروف المبدأ" فقد خرفت، لأن مبدأها من العقل، وممرها علـى اللفـظ، وقرارها في الخط". وأما قولك "إن أصحابـها يسترقعون، فـهذا شنع من القول، ولو عرفت الصدق فيه لم تنبس بـه، ولم تنطـق بحرف منه، فإن فيه زراية على السلف الصالح والصدر الأول". وأما قولك: "إن الملكـة تكتفـي بمنشئ واحـد" فقد صدقـت، وذلك أن هذا الواحد في قوته يفي بآحاد كثيرة، وهـؤلاء الآحـاد ليس في جميعهم وفاء بهذا الواحد، وهذا عليك لا لك "(١٩).

وعلى هذا فإن المحاورة التي استوعبت الرأي والـــرأي الآخر (النقيض)، وبعبارة أخرى، اســـتوعبت وجـــهتي نظـــر متعارضتين، صممت لتغليب الرأي الواحد على الآخـــر علـــى نحو صريح ودون مواربة. ولعلــــه مـــن الملاحـــظ أن هـــذه المحاورة بين أبي حيان وابن عبيد الكاتب قد أنجـــزت داخـــل المحاورة الإطار بين أبي حيان والوزيـــر ابـــن ســـعدان، وأن المحاورة الإطار قامت بدور في تأكيد الانتصار للرأي الواحـــد على لسان الوزير وأبي حيان. ومن المهم أن نشير هنا إلـــى أن

تقنية بناء محاورة داخل محاورة ستظل سمة غالبة في بناء محاورات التوحيدي التي يمثل فيها دائماً حواره مع الوزير في البداية المحاورة الإطار.

ويتكرر الأمر نفسه في مناظرة السيرافي ومتى القنائي، التي سجلها التوحيدي في الليلة الثامنة من ليالي "الإمتاع"، فتحمل المحاورة – المناظرة وجهتي نظر متقابلتين، غير أنها تبدأ وتنتهي لحساب الرأي الواحد وغلبة أحد المتحاورين. ويتم عرض هذه المحاورة أيضاً على أرضية سردية، كما هو الحال بالنسبة إلى المحاورة السابقة، فيقول التوحيدي موجهاً حديثه إلى أبي الوفاء المهندس:

"ثم إنى أيها الشيخ ذكرت للوزير مناظرة جرت فى مجلس الوزير أبي الفتح بن جعفر بن الفرات بين أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى واختصرتها، فقال لي: اكتب هذه المناظرة على التمام، فإن شيئاً يجري في ذلك المجلس النبيه بين هذين الشيخين بحضرة أولئك الأعلام ينبغي أن يغتنم سماعه، وتوعي فوائده.. فكتبت: حدثني أبو سعيد بلمع من هذه القصة. فأما على بن عيسى الشيخ الصالح فإنه رواها مشروحة.

لما انعقد المجلس سنة ستة وعشرين وثلاثمائة، قال الوزير ابن الفرات للجماعة – وفيهم الخالدي وابن الأخشاد والكتبي وابن أبي بشر وابن رباح وابن كعب وأبو عمر وقدامة بن جعفر – ألا ينتدب منكم إنسان لمناظرة متى

في حديث المنطق، فإنه يقول: لا سبيل إلى معرفة الحق من الباطل والصدق من الكذب والخير من الشر والحجة من الشبهة والشك من اليقين إلا بما حويناه من المنطق وملكناه من القيام به فأحجم القوم وأطرقوا.

قال ابن الفرات: والله إن فيكم لمن يفي بكلامه ومناظرته وكسر ما يذهب إليه، وإني لأعدكم في العلم بحاراً، وللدين وأهله أنصارا، فرفع أبو سعيد السيرافي رأسه فقال: اعذر أيها الوزير، فإن العلم المصون في الصدر غير العلم المعروض في هذا المجلس على الأسماع المصيخة والعيون المحدقة والعقول الحادة والألباب الناقدة، لأن هذا يستصحب الهيبة، والهيبة مكسرة، ويجتلب الحياء والحياء مغلبة، وليس البراز في معركة خاصة كالمصاع في بقعة عامة. فقال ابن الفرات: أنت لها يا أبا سعيد، فاعتذارك عن غيرك يوجب عليك الانتصار لنفسك "[٢٠].

إن صياغة التوحيدي المحاورة – المناظرة تبدأ على هذا النحو المباشر بمصادرة الرأي الآخر على لسان الوزير ابن الفرات " إن فيكم لمن يفي بكلامه ومناظرته وكسر ما يذهب إليه"، قبل أن تعرض لهذا الرأي. وقد مهد التوحيدي لهذه المصادرة قبيل أن يبدأ في سرد روايته، عندما أشار – في نهاية المحاورة التي افتتح بها حواره مع الوزير في هذه الليلة الثامنة، حول وجهة نظر خاصة بابن يعيش في أمر المتفلسفة

والمناطقة – إلى متّى القنائي وقد هاجمه بوصفه واحداً ممن يستأثرون بالمعرفة الفلسفية والمنطقية ويصعبون طريقها للناس ضماناً للكسب والارتزاق بهذا الاستئثار:

"فإن متى كان يملي ورقة بدرهم مقتدري وهو سكران لا يعقل، ويتهكم، وعنده أنه في ربح، وهو من الأخسرين أعمالاً، الأسفلين أحوالاً"[٢١].

وتستمر عملية المصادرة بتنويعات أخرى، عبر تدخل الوزير ابن الفرات في محاورة أبي سعيد لأبي بشر متى القنائي. كتب التوحيدي:

"فقال ابن الفرات: أيها الشيخ الموفق، أجبه بالبيان عن مواقع "الواو" حتى تكون أشد في إفحامه"[٢٢].

وفي موضع آخر يوجه الوزير كلامه إلى أبي سعيد مشجعاً ومحرضاً على تبكيت الخصم:

"وقال ابن الفرات لأبي سعيد: تمم لنا كلامك في شرح المسألة حتى تكون الفائدة ظاهرة لأهل المجلس، والتبكيت عاملاً في نفس أبي بشر". كما يستحثه في موضع ثان على إفحام متى: "سله يا أبا سعيد عن مسألة أخرى، فإن هذا كلما توالى عليه بان انقطاعه، وانخفض ارتفاعه، في المنطق الذي ينصره والحق الذي لا يبصره"[٢٣].

وفي نهاية المحاورة يعقب ابن الفرات:

"عين الله عليك أيها الشيخ، فقد نديت أكباداً وأقررت عيوناً وبيضت وجوهاً وحكت طرازاً لا يبليه الزمان، ولا يتطرق إليه الحدثان"(٢٤) .

يتبع التوحيدي هنا آلية مغايرة في عرض الرأى والرأي الآخر، وهي آلية الهجوم والمبادأة وليس الدفاع، حيث تطرح المسألة باقتراح استفزازي من الوزير، ثم يبدأ الحوار في إطار الخصومة والمنافسة والمباهاة، وهي المعاني التي يؤكدها معنى المناظرة عند التوحيدي. من هنا فإن كلاً من وجهتي النظر لا تعرض كاملة – كما هو الحال في المحاورة السابقة – وإنما يتم عرض وجهة النظر عبر الأسئلة المتوالية الموجهة إلي الخصم، وقد بادر أبو سعيد السيرافي – انصياعاً لرغبة الوزير – بتوجيه السؤال الأول إلى متى القنائي، ثم توالت الأسئلة. كتب التوحيدي:

"ثم واجه متى فقال: حدثني عن المنطق ما تعني به؟ فإنا إذا فهمنا مرادك فيه كان كلامنا معك في قبول صوابه ورد خطئه على سنن مرضي وطريقة معروفة. قال متى: أعني به أنه آلة من آلات الكلام: يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعنى من صالحه، كالميزان فقال أبو سعيد أخطأت لأن صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف والإعراب المعروف، إذا كنا نتكلم بالعربية، وفاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل ودع هذا، إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها

وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضياً وحكما لهم عليهم، ما شهد لهم به قبلوه وما أنكره رفضوه، قال متى: إنما لزم لأن المنطق بحث عن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة وتصفح للخواطر السانحة والسوانح الهاجسة، والناس في المعقولات سواء، ألا ترى أن أربعة وأربعة ثمانية سواء عند جميع الأمم، وكذلك ما أشبهه. قال أبو سعيد: لو كانت المطلوبات بالعقل والمذكورات باللفظ ترجع مع شعبها المختلفة وطرائقها المتباينة إلى هذه المرتبة البينة في أربعة وأربعة وأنهما ثمانية، زال الاختلاف وحضر الاتفاق، ولكن ليس الأمر هكذا، ولقد موهت بهذا المثال، ولكم عادة بمثل هذا التمويه؛ ولكن إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، أفليس قد لزمت الحاجة إلى معرفة اللغة؟ قال: نعم. قال: أخطأت، قل في هذا الموضع: بلى. قال: بلى أنا أقلدك

في مثل هذا. قال: أنت إذاً لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما تدعونا إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لا تعرف لغة يونان، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا تفي بها، وقد عفت منذ زمان طويل، وباد أهلها، وانقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون بها قال متى: يونان وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني وأخلصت الحقائق"[٢٥] .

من الجلى أن المحاورة تعرض لشــكلين مختلفيــن مــن أشكال المعرفة، المعرفة النحوية والمعرفة المنطقية، والمقارنــة بينهما غير متكافئة، بل تبدو ظالمة، نظراً لخصوصية الأولــى وعمومية الثانية، ومن هنا يعتمد المحاور الأول (أبو سعيد) في مناقشته على كثير من المغالطات والمماحكات العقليــة التــي تهدف إلى إرباك الآخر وإهانته وتحويله إلى مجرد تلميذ ينبغي أن يجيب عن الأسئلة الموجهة إليه بما يتفق مع قناعات السائل، أو ينبغي عليه أن يجيب عن أسئلة معلوماتية تخــص قواعــد النحو واللغة، تلك الأسئلة التي يوجهها إليه في القسم الثاني من المحاورة.

وتنتهي المحاورة بتحقيق الانتصار للنحو على المنطــق، وهو انتصار للرؤية المحافظة المغلقة، وإن بدت ظاهريــا ذات صلة بالهوية والانتماء، وبعبــارة أخــرى، يمكــن القــول إن المحاورة هنا سخرت لخدمة الرأي الواحد المتعصــب، وقــد جاءت صياغة أقوال السيرافي الموُجّهة إلــى متّــى مشــحونة بالانفعال بما تتضمنه من اتهامات موجهة إلى الآخر، وأحكــام تقويمية رادعة، في حين تبدو صياغة أقوال متى المحدودة جـداً صياغة هادئة متعقلة. وفضلاً عما تلمح إليه هذه الصياغة مــن دلالات، فإنها وظفت أيضاً في إخضاع الحوار للفكرة الواحــدة والرأي المتعصب.

ومما يثير الانتباه أن محاورة متّى والسيرافي حول النحو والمنطق في "الإمتاع" تتخذ منحى مغايراً فــي "المقابســات" ،

حين تتغير شخصيتا المتحاورين، ويأخذ الحوار بينهما طابعاً آخر غير طابع المنافسة والتحدي وضرورة إفحام الآخر؛ ذلك حين يصبح التوحيدي وأبو سليمان المنطقي فارسي الحوار. يوجه أبو حيان التوحيدي سؤاله إلى أستاذه:

"إني أجد بين المنطق والنحو مناسبة غالبة ومشابهة قريبة، وعلى ذلك فما الفرق بينهما، وهل يتعاونان بالمناسبة؟ وهل يتفاوتان ؟"(٢٦).

ولا يخفى أن السؤال الذي يطرحه الراوي / المحاور يمهد لإمكان التوفيق بين النحو والمنطق، أو ما يمكن أن نسميه بالمصالحة بين أصحاب النحو وأصحاب المنطق، وبعبارة أخرى، يمهد طرح السؤال على هذا النحو من الصياغة لتقبل وجهة النظر الأخرى بشيء من الرجابة وسعة الأفق، وإذا تابعنا المحاورة وجدنا إجابة أبى سليمان تتضمن محاولة التوفيق بين النحو والمنطق، وبعدها تتوالى أسئلة التوحيدي عن النحو والمنطق وكيفية قيام أحدهما بالآخر، فى حين تسعى أجوبة أبى سليمان إلى تحقيق صيغة توفيقية عبر رصد التشابه بينهما وإمكان إقامة التكامل بينهما. ومن خلال هذه المحاولة التوفيقية يتم تحديد أهم ما يتسم به كل منهما من خصائص ذاتية.

وعلى الرغم من هذا، فإن المحاورة تحقق انتصاراً للمنطق على النحو، غير أن هذا الانتصار لا يتم فى إطار إخضاع المحاورة لخدمة الرأى المتعصب، يدعم هذا أن

المحاورة تفتح الباب لآراء أخرى يمكن أن تضاف إلى هذا الرأى. يقول التوحيدي على لسان أبى سليمان قرب نهاية المحاورة:

"والنحو يدخل المنطق، ولكن مرتباً له، والمنطق يدخل النحو، لكن محققاً له، وقد يفهم بعض الأغراض وإن عرى لفظ من النحو، ولا يفهم شئ منها إذا عرى من العقل، فالعقل أشد انتظاما للمنطق، والنحو أشد التحاما بالطبع، والنحو شكل سمعى، والمنطق شكل عقلى، وشهادة النحو طباعية، وشهادة المنطق عقلية، وما يستعار للنحو من المنطق أكثر مما يستعار من المنطق للنحو حتى يصح ويستحكم ".[٢٧]

ولا يخفى هنا وضع أبى سليمان النحو فى مرتبة أدنى لارتباطه بالطبع والحس ووضعه المنطق فى مرتبة أعلى لارتباطه بالعقل، والإعلاء من شأن العقل فى الفكر الفلسفى فى الثقافة العربية القديمة أمر لا يحتاج إلى توضيح. إلا أن هذا الانتصار للمنطق يترك هامشا للرأى الآخر- كما سبق أن أشرنا- عبر إمكان التوفيق بينهما، فضلا عن ترك المجال مفتوحا للرأى بصفة عامة[٢٨].

ومن الملاحظ أن بعض محاورات التوحيدي تأخذ هذا الشكل التوفيقى الذى يبدو فيه الميل لأحد الرأيين، ويمكن أن نلحظ هذا فى المحاورة التى دارت حول المفاضلة بين الشعر والنثر؛ حيث يقوم الراوى بذكر مزايا كل منهما على ألسنة

الآخرين، وتبدو كفة النثر أكثر رجحانا من كفة الشعر، كمّاً وكيفاً (أى عدد المزايا ونوعيتها). وتبدو وجهة النظر المؤيدة للنثر فى تعارض تام مع وجهة النظر المؤيدة للشعر، فالأولى تعرض مزايا للنثر تسلبها الشعر، أو تثبت نواقضها له، وتتبع الآلية نفسها فى عرض وجهة النظر المؤيدة للشعر.

ووجهة النظر المؤيدة للنثر- والمنسوبة إلى أسماء عدة يصرح بها فى المحاورة- تكسبه سمات عليا، فتخلع عليه سمة القداسة لأن الكتب السماوية أنزلت بالنثر، وكلام الرسول جاء نثراً، وتكسب أشكاله- خطابة وكتابة- أدواراً تأسيسية بالنسبة إلى الدولة والسلطان، وتجعله وليد العقل، أشرف القوى الإنسانية المدركة، وإلى جانب هذا فهو متحرر من الضرورة وقيود الوزن والإيقاع الشعريين، مبرأ من التكلف، مما يجعله أكثر اتساعاً من الشعر فى استيعابه أشكالا متعددة من الكتابة... إلخ.

أما وجهة النظر المؤيدة للشعر، فتعتمد على أنه يستند إلى أنه فن معتمد راسخ، يعتمد على تفريعات مختلفة، وأنه يعتمد على الإيقاع والوزن اللذين يجعلانه يستخدم فى الغناء، وأنه قائم بذاته لا يفتقر إلى النثر، فى حين أن النثر يتحلى بالشعر ويفتقر إليه، وأنه يستخدم للاستدلال والاحتجاج وما أشبه. وعلى هذا النحو تقوم المفاضلة بين النثر والشعر فى "الإمتاع والمؤانسة"، كما تحمل وجهتا النظر أيضاً تقييماً للمكانة الاجتماعية لكل من أصحاب النثر من الكتاب والخطباء

وأصحاب الشعر من الشعراء(٢٩). وهو تقييم يكشف عن تغليب النثر وأصحابه على الشعر وأربابه.

إلا أن استحضار التوحيدي رأى أبى سليمان المنطقى يكاد ينهى المحاورة بإقامة صيغة توفيقية ترضى أصحاب وجهتى النظر المتعارضتين:

"قال أبو سليمان: المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج فإذا كان الأمر فى هذه الحال على ما وصفنا فللنثر فضيلته التى لا تنكر، وللنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يستر، لأن مناقب النثر فى مقابل مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابل مثالب النثر، والذى لابد منه فيهما السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتلخيص"(٣٠).

وعلى الرغم من هذه الصيغة التوفيقية التى يعرضها التوحيدي على لسان أبى سليمان، ومحاولة المساواة بين الشعر والنثر باعتبار معيار "جودة التأليف" هو الأساس فى المفاضلة والإقرار بأن لكل منهما فضائله ومثالبه- فإن ميلاً إلى النثر يظل قائماً فى تقديمه النثر على الشعر فى سياق الكلام. وحين

يتوسع التوحيدي في عرض وجهة نظر أبي سليمان في المقابسات، نجد رأيه متضمناً لوجهتي النظر الموجودتين في (الإمتاع)، فيشتمل كلام أبي سليمان على مقارنة بين الشعر والنثر تتحدد فيها خصائص كل منهما وتكشف هذه المقارنة عن أفضلية النثر، كتب التوحيدي:

"قال أبو سليمان، وقد جرى كلام في النظم والنثر: النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل، لأن النثر من حيز البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس، ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ، والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا حظ للفظ عنده وإن كان متشوقاً معشوقاً، والدليل على أن المعنى مطلوب النفس دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة.."(٣١).

وينتهي كلام أبي سليمان في "المقابسات" بصيغة توفيقية يقرب فيها المسافة بين الشعر والنثر بالوقوف على السمات المشتركة بينهما، مؤكدا في الوقت نفسه التمايز الذي يحقق لكل منهما استقلاليته. ومع هذا فإن صيغة المحاورة قد أكدت حضور الرأي الآخر فلم تلغ وجوده ولم تتجاهله، لكنها قدمت إمكاناً للتفكير فيه بطرح رأي أو آراء أخرى تناقضه أو تتصالح معه، وإن كان هناك ميل إلى أحد هذه الآراء. وفي كل

الأحوال فتحت محاورات التوحيدي أفقا لإمكان تعايش أكثر من رأى حول الموضوع الواحد.

-٤-

وهناك صيغة أخرى للمحاورة التى يهيمن عليها الـرأى الواحد، أو تكون موجهة بفكرة أحادية، فيتم عرض هذا الـرأى بشكل غير مباشر عبر إيهام بعدم تملك هذا الرأى أو الحقيقة المتحاور حولها. ومن أهم الآليات التى تستند إليها عملية الإيهام تلك أن الأسئلة المطروحة فى المحاورة تكون مرتبة وفق خطة منظمة مقصودة، أو تصبح هى فى ذاتها وسائط مصممة للوصول إلى الفكرة أو الحقيقة التى يراد إثباتها. ويمكن أن نتلمس هذا فى محاورة ابن سعدان مع أبى حيان التوحيدي فى الليلة السادسة من ليالى "الإمتاع"، حول المفاضلة بين العرب والعجم، حيث يتبين لنا كيف تحقق هذا الإيهام من خلال التحايل فى وضع الأسئلة وصياغتها، وجعل الإجابة استدراجاً للسائل، وبناء محاورة داخل المحاورة لإعادة طرح السؤال ذاته بصيغة أخرى على لسان شخصية تم استدعاؤها– قصداً– من الماضى. يسأل ابن سعدان التوحيدي: "أتفضل العرب على العجم أم العجم على العرب"؟ فيجيب التوحيدي:

"قلت: الأمم عند العلماء أربع؛ الروم والعرب وفارس والهند، وثلاث من هؤلاء عجم، وصعب أن يقال العرب وحدها أفضل من هؤلاء الثلاثة، مع جوامع مالها وتفارق

ما عندها. قال: إنما أريد بهذا الفرس، فقلت قبل أن أحكم بشئ من تلقاء نفسي أروى كلاما لابن المقفع وهو أصيل من الفرس عريق في العجم، مفضل بين أهل الفضل قال: هات على بركة الله وعونه.

قلت: قال شبيب بن شبة: إنا لوقوف في عرصة المربد.. إذ طلع ابن المقفع فما فينا أحد إلا هش له وارتاح إلى مساءلته فقال: ما يقفكم على متون دوابكم من هذا الموضع فهل لكم في دار ابن برثن في ظل ممدود ووافية من الشمس واستقبال من الشمال ونتمهد الأرض فإنها خير بساط وأوطؤه، ويسمع بعضنا من بعض، فهو أمد للمجلس وأدر للحديث، فسارعنا إلى ذلك ونزلنا عن دوابنا في دار ابن برثن نتنسم الشمال، إذ أقبل علينا ابن المقفع فقال: أي الأمم أعقل؟ فظننا أنه يريد الفرس، فقلنا فارس أعقل الأمم، نقصد مقاربته ونتوخى مصانعته. فقال: كلا ليس ذلك لها ولا فيها، هم قوم علموا فتعلموا ومُثّل لهم فامتثلوا واقتدوا وبُدئوا بأمر فصاروا إلى اتباعه، ليس لهم استنباط ولا استخراج.

فقلنا له: الروم. فقال: ليس ذلك عندها، بل لهم أبدان أنيقة. وهم أصحاب بناء وهندسة، لا يعرفون سواهما، ولا يحسنون غيرهما، قلنا الصين. قال: أصحاب أثاث وصنعة، لا فكر لها ولا روية فرددنا الأمر إليه، قال: العرب، فتلاحظنا، وهمس بعضنا إلى بعض، فغاظه ذلك

منا، وامتقع لونه، ثم قال: كأنكم تظنون فى مقاربتكم، فوالله لوددت أن الأمر ليس لكم ولا فيكم، ولكن كرهت إن فاتنى الأمر أن يفوتنى الصواب، ولكن لا أدعكم حتى أبين لكم لم قلت ذلك، لأخرج من ظنة المداراة، وتوهم المصانعة؛ إن العرب ليس لها أول تؤمه ولا كتاب يدلها، أهل بلد قفر، ووحشة من الإنس، احتاج كل واحد منهم في وحدته إلى فكره ونظره وعقله، وعلموا أن معاشهم من نبات الأرض فوسموا كل شئ بسمته ونسبوه إلى جنسه، وعرفوا مصلحة ذلك في رطبه ويابسه، وأوقاته وأزمنته كل واحد منهم يصيب ذلك بعقله، ويستخرجه بفطنته وفكرته، فلا يتعلمون ولا يتأدبون، بل نحائز مؤدبة، وعقول عارفة؛ فلذلك قلت لكم: إنهم أعقل الأمم، لصحة الفطرة، واعتدال البنية وصواب الفكر وذكاء الفهم"(٣٦).

تبدو إجابة التوحيدي– فى بداية هذا النص– استدراجاً لطرح السؤال المقصود، وهو حصر المفاضلة بين العرب والفرس للإيهام بأن تفضيل العرب على الفرس ليس حقيقة جاهزة مسلماً بها سلفاً **(قبل أن أحكم بشئ من تلقاء نفسى أروى كلاما لابن المقفع)**. ومن هنا لا يقدم التوحيدي الإجابة مباشرة، وإنما يلجأ إلى استدعاء شخصية إشكالية من شخصيات الماضى (ابن المقفع)، وصاحب هذه الشخصية ليس أصيلا فى عروبته لأنه فارسى الأصل، ولا مخلصاً فى دينه، لأنه متهم بالزندقة. ويقيم التوحيدي حواراً بين ابن المقفع وبين

عدد من أشراف العرب الذين لاقاهم فى المربد، ويبدأ الحوار بطرح ابن المقفع للسؤال: (أى الأمم أعقل؟). وهنا تفتح محاورة داخل المحاورة الأصلية (الإطار) التى بدأت بسؤال ابن سعدان، ويصانعه القوم فيذكرون الفرس أولا ثم بقية الأمم، حتى يتركوا له الأمر، فتجئ إجابته مدعمة بالأسباب مؤكدة أن العرب أفضل الأمم. ومن الملاحظ أن آلية الاستدراج التى اعتمدت عليها إجابة التوحيدى عن سؤ ال الوزير فى البداية تتحقق أيضاً فى إجابة العرب الأشراف على تساؤل ابن المقفع، وذلك عبر التظاهر بالمصانعة، التى تنجح فى أن يبرز ابن المقفع نواقص الأمم الأخرى تمهيداً للحكم النهائى القاطع بأفضلية العرب المطلقة.

ومن آليات الإيهام فى هذه المحاورة الطويلة للتوحيدي استمرار محاصرة الوزير ابن سعدان لأبى حيان بالسؤال ذاته،ليسمع وجهة نظره الخاصة، ويمكن أن نقول- بعبارة أخرى- إن التخطيط للحوار هنا وراء فكرة إجبار المناقش أو المحاور على الإفصاح عن رأيه والتعبير عن فكرته، وهذا فى حد ذاته يؤكد استمرارية آلية أخرى هى "المرواغة" التى يستند إليها التوحيدي منذ بداية المحاورة بالإحالة على كلام ابن المقفع والتوارى خلفه. ويقول التوحيدي مسجلا حوار الوزير معه عقب انتهاء حوار ابن المقفع والأشراف:

"قال: ما أحسن ما قال ابن المقفع! وما أحسن ما قصصته وما أتيت به! هات الآن ما عندك من مسموع ومستنبط.

فقلت : إن كان ما قال هذا الرجل البارع في أدبه المقدم بعقله كافياً، فالزيادة عليه فضل مستغنى عنه، وإعقابه بما هو مثله لا فائدة فيه"[٣٣].

وكما يعتمد التوحيدي على استدعاء أقوال الآخرين، تلك التى تؤيد فكرة أفضلية العرب على غيرهم من الأمم الأخرى، وتحقق مزيداً من الإقناع بها، فإنه يستدعى قول الخصم أيضاً تأكيداً لحرصه على استيعاب المحاورة للآراء المختلفة والمتعارضة حول الموضوع الواحد واستكمالا لعملية الإيهام بعدم تملك الحقيقة الواحدة الثابتة. يستدعى التوحيدي نصوصاً من كتاب للجيهانى يسب فيه العرب ويتهمهم فيه بالبداوة وافتقاد الفضائل البشرية.. إلخ. ويقوم التوحيدي بتفنيد آراء الجيهانى مستعيناً بالحجاج العقلى، ويستمر فى ذلك مغلباً فكرة أفضلية العرب على غيرهم، على الرغم من بداوتهم مستعيناً بالمرويات والآيات القرآنية. وتتداخل أصوات أخرى تؤيد التوحيدي فى الرد على مزاعم الجيهانى وتنتهى المحاورة بالانتصار للعرب على الفرس وغيرهم من الأمم الأخرى. غير أن تغليب الرأى الواحد هنا تم عبر "تحايلات" أو وسائل أدبية غير مباشرة أوهمت بعدم الإقرار بهذه الحقيقة فى بداية المحاورة، بل إن فكرة تفضيل العرب على الأمم الأخرى وضعت على خلفية أفكار الغير مما أوهم بتعددية الآراء والأصوات.

وتتخذ عملية الإيهام بعدم تملك الحقيقة الواحدة فى المحاورة وسائل أخرى، حيث يعرض الرأى الآخر المضاد

بشكل تفصيلى مباشر، وتبدو المسألة كأنها مطروحة للنقاش من أجل الوصول إلى الحقيقة أو الــرأى الفصــل، ففــى إحــدى "مقابسات" التوحيدي يطرح السؤال: "لم خلا علم النجــوم مــن الفائدة والثمرة وليس علم من العلوم كذلك؟"(٣٤).

والعلوم المشار إليها فى المحاورة هى الطــب والنحــو والفقة والشعر والحساب والبلاغة والهندسة، وهى تقوم بتحقيق منافع مادية محسوسة ومباشرة. ومن الملاحظ أن التوحيدي لــم ينسب معظم الآراء التى قيلت فى هذا التحاور إلى أصحابــها، وقد اعتذر عن ذلك لالتباس الكلام بعضه ببعــض وصعوبــة تحديد نسبة الكلام إلى أصحابه. يقول التوحيدي:

"هذه مقابسة دارت فى مجلس أبى سليمان محمد بن طاهر السجستانى، وعنده أبو زكريا الصيمرى، والنوشجانى أبو الفتح، والعروضى أبو محمد المقدسى، والقومسى، وغلام زحل، وكل واحد من هؤلاء إمام فى شأنه، وفرد فى صناعته؛ فاستخلصتها ورسمتها فى هذا الموضع.. ولا أنسب فضلا إلى واحد منهم بعينه، لأن الكلام بينهم كان يلتف ويلتبس، وكانت المباهاة والمنافسة يدخلان فيه، ويظهران عليه؛ وينالان منه، وهذا من ذوى الطبائع المختلفة معروف، ومن أصحاب التنافس معتاد، ولو استتب القول بين سائل ومسئول لحكيت الحال مقرباً ومبتعداً ومصوباً ومصعداً؛ ولكن الأمر على ما عرفتك، فكن عاذرى عند خلل يمر إلخ"(٣٥).

ومن أهم ما يلاحظ فى نص التوحيدي إشـــارته المهمـــة لارتكاز المحاورة- المقابسة على السؤال والجواب والاختـلاف فى الرأى والمنافسة والمباهاة، وهي معان سبق تأكيدهـــا فـــى نصوص سابقة للتوحيدي. ومن ثم سنجده يعرض للـرأى الأول الذى يتناول فوائد العلوم ونفعها ثم عدم جدوى علـــم النجـوم، وبعد ذلك يعرض للرأى المضاد، ويشرع فـــى تفصيـل ذلــك وتبدو المسألة كأنها حوار مفتوح يقلب فيه الأمر مـــن وجـوه شتى، فتتوالى أصوات متعددة جهل أصحابها، وهي تتوزع بين التأييد والإدانة لهذا العلم. وتوهم المحاورة فى مجملها بتعددية، تتمثل فى الجدل المتوالى بين أصحاب الآراء المتعارضة، الذى لجأ فيه بعض المتحاورين إلى الاستعانة ببعض الحيل البلاغيـة مثل التمثيل القصصى (الأليجورى) لتحقيق مزيد من الإمتـــاع لمحاوريهم[٣٦]. إلا أن المحاورة تنتهى إلى الرأى الواحد الـذى يقره أبو سليمان المنطقى، وهو أقرب إلى الصيغـــة التوفيقيـة التى لا تنكر العلم ولا تستبعد النظر فيه مطلقاً، وإنما بالنســـبة إلى فئة معينة من الناس غير المؤهلين لذلك. وعلى هذا تنتـهى محاورة التوحيدي بعد أن تشقق الكلام فى وجوه مختلفة، علـــى حد تعبيره، يقول التوحيدي فى آخر مقابسته:

"قلت لأبى سليمان- فى هذا الموضع-: حصل لنا فى هذه المسألة جوابان: أحدهما زجر عن النظـر فـى هـذا العلـم، على ما طال الشرح فيه، والآخـر علـى هـذه الفـائدة التـى تكاد الروح تطير منها طرباً عليها، فـهل يجـوز أن نعتقـد

فساد الرأيين؟ فقال: الجوابان صحيحان، وذلك أن ها هنا أنفسا خبيثة، وعقولا رديئة ومعارف خسيسة، لا يجوز لأربابها أن ينشقوا ريح الحكمة، أو يتطاولوا إلى غرائب الفلسفة، فالنهي ورد من أجلهم، وهو حق والحال هذه الحال، فأما النفوس التي قوتها الحكمة، وبلغتها العلم، وعدتها الفضائل، وعقدتها الحقائق، وذخرها الخيرات، وعمارتها المكارم وهمتها المعاني، فإن النهي لم يتوجه إليها، والعيب لم يوقع عليها؛ كيف يكون ذلك وقد بان بما تكرر القول فيه، أن فائدة هذا العلم أجل فائدة، وثمرته أحلى ثمرة ونتيجته أشرف نتيجة.."(٣٧).

وتأخذ عملية الإيهام بعدم تملك الحقيقة الواحدة وفرضها على الآخرين ملامح مختلفة في محاورة من أهم محاورات التوحيدي، نظراً لجدية موضوعها وخطورته بوصفه أحد مآزق مثقفي ذلك العصر، وهو العلاقة بين الشريعة والفلسفة؛ هل يمكن المزج بينهما؟ وبعبارة أخرى، هل يمكن إقامة نوع من التوفيق بينهما؟

لا تبدأ المحاورة (الإطار) بالطرح المباشر للموضوع، وإنما تبدأ بسؤال لغوى يوجهه الوزير ابن سعدان إلى التوحيدي- الراوى، يخلص منه إلى استفسار عن شخص يدعى زيد بن رفاعة، وعن نشاطه ومذهبه. وتستدعى المعلومات التى تتضمنها إجابة التوحيدي عن سؤال الوزير ذكر علاقة هذه الشخصية بجماعة إخوان الصفاء، وذكر هؤلاء يستدعى-

بدوره- ذكر أشهر رجالهم وفي مقدمتهم أبو سليمان البيستي الملقب بالمقدسي؛ كما يستدعى الإشارة إلى معتقدهم ومشروعهم الفكرى القائم على المزاوجة بين الفلسفة اليونانية والشريعة، ومسوغات ذلك المشروع.

وبهذا يصبح السؤال عن زيد بن رفاعة استدراجاً للحديث عن هذه الجماعة وفكرها وطرحه للنقاش، حين يسأل الوزير أبا حيان عما إذا كان قد رأى رسائل إخوان الصفا؟.. فيجيب أبو حيان مصرحاً برأيه فى فكر هذه الجماعة، ثم تفتح المحاورة الإطار (بين الوزير وأبى حيان) على محاورة أخرى، حين يبدأ فى سرد وجهة نظر أبى سليمان المنطقى، بعدما عرض عليه بعض رسائلهم، وما كان من ردود أفعال لبعض تلاميذه. ووجهة نظر أبى سليمان المنطقى تنقض محاولة إخوان الصفا فى التوفيق بين الفلسفة والشريعة واستحالة ذلك لاختلاف كل منهما منهجياً (اختلاف التسليم بالوحى النازل عن الاعتداد بالرأى والعقل). وبالإضافة إلى ما ينطوى عليه رد فعل أبى سليمان المنطقى- كما تقدمه المحاورة- إزاء رسائل إخوان الصفا من هجوم على فكر هذه الجماعة، فإنه يحسم الفصل بين الشريعة والفلسفة معلياً من شأن الوحى والدين منتقصاً من شأن العقل والفلسفة(٣٨).

حتى يستكمل التوحيدي- الراوى عرض الرأى والرأى الآخر، يلجأ إلى قطع السرد بسؤال من الوزير، حتى يتم عرض وجهة النظر الأخرى بالتفصيل (جماعة إخوان الصفا)،

وذلك على لسان المقدسى، فبعد أن ينتهى من عرض وجهة نظر أبى سليمان التى يقدمها عبر اعتراضات واستيضاحات من تلاميذه وسامعيه، يسأله الوزير:

"أفما سمع شيئاً من هذا المقدسي؟ قلت: بلى قد ألقيت إليه هذا، وما أشبهه بالزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، فى أوقات كثيرة بحضرة حمزة الوراق فى الوراقين، فسكت، وما رآنى أهلا للجواب، لكن الحريرى غلام ابن طرارة هيجه يوماً فى الوراقين بمثل هذا الكلام، فاندفع فقال: الشريعة طب المرضى، والفلسفة طب الأصحاء "(٣٩).

تصبح أسئلة الوزير وسيلة أساسية لاستدراج الراوى لاستحضار وجهات النظر المتقابلة عبر هذا السرد. وحين يعرض الراوى لوجهة نظر المقدسى فإنه يعرضها فى إطاراستفزاز أحد الخصوم له، وتبدأ محاورة أخرى، يتم فيها إفحام المقدسى على يد هذا الخصم، بعدها يسأل الوزير مستوضحاً معرباً عن دهشته من موقف أبى سليمان المنطقى، ليستأنف الراوى سرد بقية محاورة أبى سليمان المنطقى مع تلاميذه، وفى هذا الجزء يعبر الراوى عن انتقاد مباشر لأبى سليمان الذى ينتهى كلامه بالحث على انتحال الدين والفلسفة معاً، رغم فصله الحاد بينهما.

وعلى هذا تتضمن المحاورة الإطار (بين الوزير وأبى حيان) داخلها أكثر من محاورة. الأولى بين أبى حيان وأبى

سليمان المنطقى، والثانية بين أبى سليمان المنطقى وتلاميذه وسامعيه، والثالثة بين المقدسي والحريرى. واحتواء المحاورة الإطار هذه المحاورات يتم بواسطة أسئلة الوزير لأبى حيان التى تستدرجه إلى الاستمرار فى الحكى؛ بحيث تصبح وسيلة أساسية فى تخلق المحاورة بعد المحاورة.

وبناء المحاورة على هذا التحايل فى التركيب ووضع الأسئلة تقف وراءه حقيقة مهمة، أريد تثبيتها والإلحاح عليها، وهى نقض فكر إخوان الصفا، وإدانة توجههم بشكل أساسى ولا يخفى هنا البعد السياسى الكامن وراء نبذ فكر هذه الجماعة التى كانت تحرص على جذب العامة وتثقيفهم بالمعارف العلمية وتزويدهم بمفاهيم جديدة مغايرة للمفاهيم الثابتة. كما يتضح من المحاورة ذاتها، فى كلام المقدسى(٤٠) الذى يعد بياناً عن هذه الجماعة وفكرها وفى رد الحريرى عليه. ويتجلى هذا البعد السياسى فى الإدانة المباشرة التى تجئ على لسان الحريرى (أحد خصوم إخوان الصفا فى المحاورة) فى رده على المقدسى لبعض العلماء المتفلسفة ممن كان لهم صلة ببعض القرامطة(٤١). كما يتجلى أيضاً فى احتواء المحاورة وحشدها لآراء المهاجمين- بدءا من هجوم الراوى نفسه- لفكر إخوان الصفا القائم على المزج بين الشريعة والفلسفة؛ ذلك أن هؤلاء كانوا ينطلقون من موقع المعارضة للخلافة العباسية ولمفهوم الشريعة الذى تتأسس عليه الإيديولوجية الرسمية لدولة الخلافة، وكان العقل هو موجههم ورئيسهم، ومن هنا كان إنكارهم

المعجزات ورفضهم التقليد في الدين[٤٢]، ومن هنا نفهم حدة الحريرى على المقدسى فى هذه المحاورة. كتب التوحيدي:

"ثُمّ كر الحريرى كر المدل وعطف عطفة الواثق بالظفر، فقال: يا أبا سليمان – يقصد أبا سليمان البيستى (المقدسى)، من هذا الذى يقر منكم أن عصا موسى انقلبت حية، وأن البحر انفلق، وأن يدا خرجت بيضاء من غير سوء، وأن بشرا خلق من تراب، وأن آخر ولدته أنثى من غير ذكر، وأن نارا مؤججة طرح فيها إنسان فصارت له بردا وسلاما، وأن رجلا مات مائة عام ثم بعث فنظر إلى طعامه وشرابه على حاليهما لم يتغيرا وعلى هذا، إن كنتم تدعون إلى شريعة من الشرائع التى فيها هذه الخوارق والبدائع فاعترفوا بأن هذه كلها صحيحة ثابتة كائنه لا ريب فيها ولا مرية، من غير تأويل ولا تدليس، ولا تعليل ولا تلبيس، أعطونا خطكم بأن الطبائع تفعل هذا كله، والمواد تواتى له، والله تعالى يقدر عليه، ودعوا التورية والحيلة، والغيلة، والظاهر والباطن، فإن الفلسفة ليست من جنس الشريعة، ولا الشريعة من فن الفلسفة"[٤٣].

وإذا صح أن رسائل إخوان الصفا كانت تمثل البرنامج التثقيفى لجماعات القرامطة[٤٤] التى شكلت أقوى حركة معارضة سياسية فى تاريخ الدولة العباسية، فإن تكريس هذه المحاورة للهجوم على إخوان الصفا عبر مقولة استحالة الجمع بين الدين والفلسفة، يؤكد البعد السياسي فى هذه المحاورة بشكل

عام، وفى موقف شخصية مثل أبى سليمان المنطقي الذى آثار دهشة الوزير/ ابن سعدان، والذى جعل أبا حيان/ الراوى يسمه بالتناقض.

لكن، على الرغم من قيام هذه المحاورة على تبنيها الرأى الواحد وامتلاكها هذه الحقيقة الثابتة، فإن صياغة التوحيدي لـها على هذا النحو توهم بعدم تملك الحقيقة وبأنها غير مفروضة أو متبناة سلفاً، فضلا عن أنها توهم بتعددية الأصوات، يعبر عنـها هذا الخلاف المجسد والمشخص بواسـطة أشـخاص أحيـاء يتحاورون ويتخاصمون، لكل منهم تصوره الخـاص ومعتقـده الذى يؤمن به ويناقح عنه. وعلى هذا، فإن المحاورة بوصفـها صنفاً أدبياً متميزاً لدى التوحيدي أتاحت إمكاناً لتجسيد الخلاف فى الآراء والأفكار ووجهات النظر، بحيث يمكن أن نقول إنـها الصنف أو الشكل الأدبى الملائم لعرض وجهات النظر المختلفة والمتعارضة، بغض النظر عن الاقتصار على الرأى الواحد أو التعصب له، ذلك أنها فى كل الأحوال سمحت بنقل آراء الغـير وأفكاره، وطرحتها للنقاش، وجعلتها للتحاور والجدل.

وفضلا عن ذلك، فإن استيعاب المحاورة للآراء المختلفـة والمتعارضة جعلها أقرب إلى أن تكون أداة معرفية كاشفة عـن التحولات الاجتماعية والفكرية والثقافية التى كـان يمـر بـها المجتمع العربى فى تلك الحقبة من العصر الوسيط؛ حيث كـان المجتمع العربى يشهد انفتاحاً عقلياً ومعرفياً على كل المعـارف والأديان والمذاهب والفلسفات، واجتماعياً على جميع الأجنـاس

والشعوب. وكان الاختلاف فى هذا المجتمع أساسيا، ومن ثم كان هناك القلق الدائم الذى عبر عنه بالسؤال الذى لم يهتد إلى إجابة ناصعة، حتى مع هيمنة الرأى الواحد. وقد جسدت محاورات التوحيدي هذا القلق عبر الاختلاف والجدل.

-٥-

من أهم السمات الأدبية لمحاورات التوحيدي أنها أنجزت على أرضية سردية؛ حيث مثل السرد إطاراً خارجياً يحتوى المحاورة، وقد تبين مما سبق أن السرد كان يمهد لاسترجاع المحاورة بدءاً من افتتاحية المحاورة الإطار- لا سيما فى "الإمتاع والمؤانسة"- التى كانت تعتمد على الحكى فضلاً عن أن هذا الحكى كان يمهد للانتقال من محاورة إلى أخرى. وربما مثل السرد عنصراً داخل المحاورة ذاتها، غير أن السمة السردية كان لها حضور أقوى فى بعض محاورات "الإمتاع والمؤانسة"، حيث ارتبط بمواقف خاصة بين أبى حيان- الراوى، والوزير؛ ذلك عندما يستند الحوار بينهما إلى مجموعة من الأخبار والمرويات ذات الطابع القصصى الذى يهدف إلى غاية أبعد من مجرد الحكى؛ مثل إسداء النصيحة أو العظة أو العبرة أو الإفادة من التجربة..(٤٥).

ويتبين ذلك بوضوح عندما يسأل الوزير فى الليلة الثامنة والثلاثين عن خبر الفتنة التى حدثت فى بغداد (عام ثلاثمائة واثنتين وستين هجرياً)، ويطلب من أبى حيان أن يروى له ما حدث رغبة فى الإفادة من تجارب السابقين. كتب التوحيدي:

"قال: كيف خبرك في الفتنة التي عرضت وانتشرت، وتفاقمت، وتعاظمت؟ فكان من الجواب: خبر من شهد أولها، وغرق في وسطها، ونجا في آخرها. قال: حدثني فإن في روايته وسماعه تبصرة وتعجبا، وزيادة في التجربة، وقد قيل: تجارب المتقدمين مرايا المتأخرين، كما يبصر فيها ما كان يتبصر بها فيما سيكون"..[٤٦].

على هذا النحو تبدأ المحاورة الخاصة بأحداث هذه الفتنة في تلك الليلة الطويلة التي تشتمل على أكثر من محاورة، بعدها يبدأ سرد طويل لأحداث الفتنة وردود الأفعال المختلفة:

"كان أول هذه الحادثة الفظيعة البشعة التي حيرت العقول ولهت الألباب، وسافر عنها التوفيق، شئ كلا شئ وذاك أن الروم تهايجت على المسلمين، فسارت إلى نصيبين بجمع عظيم زائد على ما عهد على مر السنين، فخاف الناس بالموصل وما حولها، وأخذوا في الانحدار على رعب، وماج الناس بمدينة السلام واضطربوا، وتقسم هذا الموج والاضطراب بين الخاصة والعامة، ولما اشتعلت النائرة واشتغلت الثائرة، صاح الناس، النفير وإسلاماه، وا محمداه وكان عز الدولة قد خرج من ذلك الأوان إلى الكوفة للصيد، ولأغراض غير ذلك؛ فاجتمع الناس عند الشيوخ والأماثل والوجوه والأشراف العلماء وقالوا: الله الله، انظروا في أمر الضعفاء وأحوال الفقراء واغضبوا لله ولدينه، فإن هذا الأمر

إذا تفاقم تعدى ضعفاءنا إلى أقويائنا اجتمع القوم وتشاوروا وتفاوضوا وقلبوا الأمر، وشعبوا القول والتأم لهم من ذلك أن تخرج طائفة وراء الأمير باختيار إلى الكوفة وتلقاه وتعرفه ما قد شمل مدينة السلام من الاهتمام وأن الخوف قد غلبهم، وأن الذعر قد ملكهم واتفق جماعة على صريمة الرأى فى الحركة إلى الكوفة، منهم ، وسارت الجماعة إلى الكوفة، ولحقت عز الدولة فى التصيد، وانتظرته فلما عاد قامت فى وجهه واستأذنت فى الوصول إليه على خلوة وسكون بال، وقلة شغل، فلم يلتفت إليهم، ولا عاج عليهم، وكان وافر الحظ من سوء الأدب، قليل التحاشى من أهل الفضل والحكمة، ثم قيل له: إن القوم وردوا فى مهم لا يجوز التغافل عنه، والإمساك دونه، فأذن لهم بين المغرب والعتمة. فجلسوا بحضرته كما اتفق من غير ترتيب، فقال: تكلموا"(٤٧).

يمهد التوحيدي بهذا السرد التفصيلى للمحاورة التى تدور فى مجلس الأمير، وهى محاورة تحوى خلافاً بين وجهات نظر متعددة ومتعارضة، كل متحدث يقدم رؤيته الخاصة فى مواجهة المحنة القائمة، وقد مهد السرد لعرض هذا الخلاف، كما مهد أيضا لعرض سلوك الأمير إزاء الجماعة الغاضبة المهمومة بمحنة البلاد. وبعبارة أخرى، فإن الطريقة التى قدم بها السرد شخصية الأمير (أو رسم بها هذه الشخصية) تقود إلى رد الفعل الذى سيواجه به الأمير محاوريه، ونقصد هنا إشارة النص

السابق إلى خروج الأمير للصيد فى الوقت الذى تواجـــه فيــه البلاد هجوم الروم. ووصف النص الأمير بأنه وافر الحظ مـــن سوء الأدب وقليل التحاشي من أهل الفضل والحكمة؛ فمثل هـذا التقديم يمهد لرد الأمير على محاوريه، ولما سيوجهه على نحـو خاص لأحد العلماء الذين حاوروه فى هـــذا المجلـس. كتـب التوحيدي على لسان الأمير:

"وما أعجبنى هذا التقريع من الصغير والكبير".. وإنكم لتظنون أنكم مظلومون بسلطانى عليكم وولايتى لأموركم كلا..، والله لو لم تكونوا أشباهى لما وليتكم ؛ ولو خلا كل منا بعيب نفسه لعلم أنه لا يسعه وعظ غيره، وتهجين سلطانه، أيظن هذا الشيخ أبو بكر الرازى أننى غير عالم بنفاقه، ولا عارف بما يشتمل عليه من خيره وشره، يلقانى بوجه صلب، ولسان هدار يرى فى نفسه أنه الحسن البصرى يعظ الحجاج بن يوسف، أو واصل بن عطاء يأمر بالمعروف، أو ابن السماك يرهب الفجار؛ هذا قبيح، ولو سكت عن هذا لكان عيًا وعجزاً..." (٤٨)

وعلى هذا يسهم السرد فى رسم شخصيات المحـــاورات، لأنه يمهد لظهورها متحدثة، على الرغم من أن رســم معظـم شخصيات المحاورات يتأسس على الحوار، بمعنى أن الطريقـة التى تم بها بناء الشخصية كانت تعتمد على الحوار بالدرجـــة الأولى. وتآزر السرد مع الحوار هنـــا فـــى بنـــاء الشـــخصية المتحاورة ينقلنا إلى سمة أدبيـــة أخـــرى مـــن أهـــم سـمات

المحاورات فى كتابة التوحيدى، وهى احتواؤها علـــى البــذرة الجنينية للشخصية القصصية التى كان لها دورها فى اســتزراع بعض الشخصيات القصصية فى أعمال لاحقة لبعض الأدبـــاء القدماء.

ولعلنا فى غنى عن القول بأن الخـــلاف الــذى ســجلته محاورات التوحيدى بين رأى وآخر وفكرة وأخرى، له أهميتــه فى تجسيد مستويات متعددة من الصراع فى العصر الوســيط، وأن هذه الأفكار المتصارعة نقلتها المحاورات عبر شــخصيات لها وجود تاريخى متعين. وليس الغرض من قولنا "لها وجــود تاريخى مّتعيّن" هو إثبات تطابق هذه الشخصيات مــع واقعــها التاريخى، أو تحرى هذا الواقع، فبغض النظر عن مدى تطابقها مع واقعها من عدمه، فإنها مثلت أنماطاً من مثقفى ذلك العصر؛ فهناك نمط المثقف التقليدى المحافظ؛ ويندرج تحته اللغويـــون ومن لف لفهم، وهناك نمط المثقف غير التقليدى مثل العلمـــاء والمناطقة والمتفلسفة والأطباء والمترجمين... إلخ. وقد تأســس بناء كل شخصية من هذه الشخصيات على الحوار؛ بمعنـــى أن الحوار الذى كان يدور بين شخصيات المحاورات، كان يكشـف عن ذهنية كل منها، ويحدد هويتها، ويفصـــح عــن ســلوكها وأفعالها وتصرفاتها.

ومن المفيد أن نشير إلى أن التوحيدى فى الليالى الأولـــى من "الإمتاع والمؤانسة" قدم لمعظم شـــخصيات المحـــاورات. قدمها بناء على مخططه، أى عبر رغبة الوزير ابن سعدان فى

أن يعرفه بعدد كبير من العلماء. ومن المفيد أيضاً أن نضع في اعتبارنا أنه عرف بهذه الشخصيات من وجهة نظره. كتب التوحيدى على لسان الوزير مخاطبا الراوى:

"لم أطلب إليك أن تعرفهم بما هو معلوم الله منهم.... إنما أردت أن تذكر من كل واحد ما لاح منه لعينيك، وتجلى لبصيرتك، وصار له به صورة في نفسك" [٤٩].

ومن هنا اهتم التوحيدى بالجوانب التى تعنيه فيهم، وبالتالى كان تركيزه على الصفات المعنوية، وبعض الطبائع لكل من هؤلاء، لا سيما ما يتعلق بالصفات العقلية والنشاط العلمى.

ومن أهم الشخصيات التى قدمها التوحيدى، على الإطلاق - وهى من أهم الشخصيات التى كان لها حضور بارز فى محاوراته أيضاً - أبو سليمان المنطقى السجستانى الذى كان يمثل مرجعية أساسية له؛ سواء كان بحضوره شخصياً، أو من خلال استحضار أقواله التى كان يسترجعها. ومن ثم، فإن سؤال ابن سعدان عن أبى سليمان المنطقى فى الليلة الثانية من ليالى "الإمتاع"، فضلا عن إجابة التوحيدى عن هذا السؤال، أمر له دلالته، لأنه يمثل خلفية مهمة لهذه الشخصية، بالإضافة إلى أن هذه الإجابة كانت تتحسس بعض الجوانب الإنسانية فيها (الوصف الجسدى، الوضعية الاجتماعية) فتحيلها إلى شخصية إنسانية ذات أبعاد مختلفة، وليست فقط مجرد لسان ناطق بالأفكار. يقول التوحيدى على لسان الراوى:

"ثم حضرت ليلة أخرى، فقال: أول ما أسألك عنه حديث أبي سليمان المنطقي كيف كان كلامه فينا، وكيف كان رضاه عنّا ورجاؤه بنا، فقد بلغني أنك جاره ومعاشره، ولصيقه وملازمه وقافي خطوه وأثره، وحافظ غاية خبره.

فقلت: والله أيها الوزير ما أعرف اليوم ببغداد... إنساناً أشكر لك وأحسن ثناء عليك، وأذهب في طريق العبودية معك، منه؛ ولقد سكر الآذان وملأ البقاع بالدعاء الصالح... وقد عمل رسالة في وصفك ذكر فيها ما آتاك الله وفضلك به من شرف أعراقك وكرم أخلاقك وعلو همتك.. وهي تصل إلى مجلسكم في غد أو بعده... فإنك نعشت روحه وكان خفت، وبصرته وكان عشي؛....، بالرسم الذي وصل إليه لأنه كان قنط منه وهو قنوط.. فلما وصل إليه ذلك الرسم.... وحاجته ماسة إلى رغيف، وحوله وقوته قد عجزا عن أجرة مسكنه، وعن وجه غدائه وعشائه عاش.

ومما زاد في حديث الرسم أنه وصل إليه مع العذر الجميل، والوعد العريض الطويل، ولو رأيته وهو يترفل... لعجبت. فقال: سررتني لسروره بما كان مني، وإن عشت كففت الزمان عن ضيمه، وفللت عنه حد نابه، ولولا الضمانة مانعة عن نفسه، ومتمنع معها بنفسه، لغشي هذا

المجلس فيكم فاستأنس وآنس، ولكنه على حال لا محتمل له عليها، ولا صبر عليه معها" (٥٠).

إنّ شخصية أبى سليمان المنطقى هى الشخصية الوحيدة التى يقدمها التوحيدى بهذا التعاطف الشديد. وكلام الوزير والتوحيدى فى النص السابق يكشف عن فقر الرجل وشدة احتياجه، كما يظهر كلام الوزير السبب فى عزلته وعدم تمكنه من حضور مجلسه مثل غيره من العلماء. وحتى يتحقق التعاطف بشكل أكبر يردف هذا الحوار بسؤال الوزير عن الأبيات الشعرية التى تشير إلى عيوب أبى سليمان الجسدية المنفرة:

"أتحفظ ما قال البديهى فيه؟ قلت: نعم،: أنشد فيه، فرويت:

أبو سليمان عالم فطن — ما هو فى علمه بمنتقص
لكن تطيرت عند رؤيته — من عَوَر موحش ومن برص
وبابنه مثل ما بوالده — وهذه قصة من القصص

فقال: قاتله الله، فلقد أوجع وبالغ، ولم يحفظ ذمام العلم، ولم يقض حق الفتوة" (٥١).

لقد اعتمد التوحيدى – باختصار – على مدخل إنسانى فى تقديم شخصية أبى سليمان، بعده يسأل الوزير عن مكانته العلمية بين أقرانه: "ابن زرعة، وابن الخمار، وابن السمح، ومسكويه... إلخ" (٥٢). وسؤال الوزير له أهميته لأنه يصنف الرجل تصنيفا خاصاً، فيضعه مع فئة خاصة من مثقفى ذلك

العصر غير النمطيين (المحافظين)، من العلماء والمناطقة والفلاسفة والمترجمين. وإلحاح التوحيدى على التعبير عن امتنان أبى سليمان للوزير يعنى أن الرجل لولا عاهته لكان واحداً من مجالسى الوزير ومحادثيه مثل غيره من العلماء.

هذا هو التقديم المباشر لشخصية أبى سليمان المنطقى السجستانى الذى قام به التوحيدى بواسطة الحوار بينه وبين الوزير. وهو تقديم يتم على أساس من التعاطف والإعجاب والاعتداد والاعتراف – أيضاً – بأستاذية العالم وفضله. يقول التوحيدى مبرزاً مكانته وسط أنداده من العلماء:

"أما شيخناً أبو سليمان فإنه أدقهم نظراً، وأقعرهم غوصاً، وأصفاهم فكراً، وأظفرهم بالدرر، وأوقعهم على الغرر... إلخ" (٥٣)

أما حضور أبى سليمان المنطقى فى المحاورات؛ فهو حضور يجسد فى مجمله صورة المثقف العقلانى المستنير الذى يؤمن بالعلم والعقل، لكنه يؤثر المصالحة بين النقل والعقل، والموروث والوافد، ويؤمن بتعايش الأفكار والتصورات المتعارضة معاً، ويتجنب الصدام بينهما. ومن هنا، تغلب الصيغة التوفيقية على رؤية هذه الشخصية ومواقفها، ويتضح هذا فى محاورات المفاضلة بين الشعر والنثر والنحو والمنطق، فعلى الرغم من تمجيد هذه الشخصية للعقل وإعلائها له، ولأى نشاط إنسانى يصدر عنه. فهى تسعى إلى التوفيق بين الشعر والنثر مثلا وتلمس الخصائص والمزايا التى ينفرد بها كل

منهما، والإقرار بأن لكل منـــهما مثالبــه ومناقبــه، ومحاولــة الوقوف عند ما يشترك فيه الاثنان. ويتكرر الموقف الوســـطى نفسه لهذه الشخصية في المفاضلة بين النحو والمنطق، حيـــث تتحرى البحث عن إمكان التوافق والتشابه والتواصل بينـــهما، رغم إدراكها الاختلاف الجذرى الواقع بينهما.

وعلى الرغم من أن موقف هذه الشخصية فى المحـــاورة التى تعرض لإمكان التوفيق بين الشـــريعة والفلســـفة، حيـث ترفض هذه الصيغة التوفيقية بينهما، فإنها ترى إمكان تعـــايش الاثنين معا (الشريعة والفلسفة) بوصفهما طريقين متمايزين من طرق المعرفة، أولهما يعتمد على التسليم الغيبـــــى بالحقيقــة المطلقة، والآخر يعتمد على الاستدلال العقلى.

لقد قدمت صياغة التوحيدى لحوار هذه الشخصية نموذجًا للعالم واسع الأفق، الذى يؤمن بتعددية الإبداع وطرق المعرفــة وأشكالها، ولا يتعصب للرأى الواحد، ويسعى إلى تحقيق صيغة توفيقية تسمح بوجود الآخر وتحقق التوافق دون الصدام.

وفى المقابل قدمت المحاورات نمطًا آخر للشخصية الضد، أى شخصية العالم المحافظ المتشدد الـــذي يتعصـــب لرأيـــه، ويحتقر الرأي الآخر، ويزدريه تحت دعوى الاعتزاز بالذات أو الموروث أو الاستناد إلى الفطرة السليمة والموهبـــة الإلهيـــة. ويصل اعتداد هذه الشخصية برأيها وصحته إلى حـــد معـــاداة العلم والتباهي بالجهل، وقـــد تحقـــق وجودهـــا فـــى أســـماء، لأصحابها وجود فعلى مثل أبى سعيد السيرافى والحريرى مـــن

علماء ذلك العصر. ومن المهم أن نؤكد أن لهذه الواقعية في اختيار الأسماء دلالتها في أن تصبح الشخصية المتحاورة شخصية إنسانية لها معالم وملامح واضحة، وليست مجرد وسيط لنقل الفكرة.

ويتحدد الجانب الأدبي في رسم شخصية، مثل شخصية أبي سعيد السيرافي، في لجوء الراوي إلى المبالغة الشديدة في تضخيم المكانة العلمية التي تتمتع بها،وفي اعتماده على مجموعة من الأخبار (٥٤) التي تشير إلى أهميته بوصفه عالمًا من علماء العربية الذين ينتمون إلى الثقافة العربية التقليدية بمكوناتها من لغة وشعر وأمثال وحديث وفقه ... إلخ . وتخلع عليه هذه الروايات ألقابا عدة تدعم هذه المكانة وتزوده بصلاحيات لها أهميتها في تبرير الطريقة التي يتحاور بها مع الآخر، من هذه الألقاب : شيخ الإسلام، الإمام، الشيخ الجليل، الشيخ الفرد. وفي الوقت نفسه تتمتع هذه الشخصية بقدر كبير من التقوى والصلاح "يصوم الدهرولا يصلي إلا في الجماعة، يقيم على مذهب أبي حنيفة، .. ويتأله ويتحرج" (٥٥)

على هذا النحو يتم رسم شخصية أبي سعيد في سياق التعريف به وتحديد مكانته بالنسبة إلى أقرانه من العلماء استجابة لرغبة ابن سعدان، وفق مخطط الراوي الذي يقوم باستحضار كم كبير ومتوال من الأخبار عن أبي سعيد، والذي يحرص على استكمال جوانب الشخصية علمًا وخلقًا وسلوكًا، وكان قد أشار إلى بعض معالمها الجسدية في بداية تقديمه لها.

وهذا التقديم يؤكد سلوك الشخصية وتصرفها تجاه من تحاوره في المحاورة / المناظرة التى تمت بينها وبين متّى القنائى. وبعبارة أخرى يبدو هذا التقديم متساوقاً مع ما يكشف عنه حوار هذه الشخصية، كما قدمه الراوى، مع الآخر النقيض، إذ إن كلام أبى سعيد مع محاوره يؤكد أنه المالك الوحيد للحقيقة الصائبة التى لا تناقش ولا تعارض، وأنه وحده له حق السؤال وحق الوصاية وحق الاتهام. ويبدو ذلك فى بداية كل فقرة يخاطب فيها خصمه، التى تُفتتح بالفعل "أخطأت" كما يبدو فى المبادرة بالاتهام بالجهل والخداع والغفلة. ويغلب على حوار أبى سعيد السمة الانفعالية واللجوء إلى الشعر أحياناً فى محاجته مع متّى القنائى، فحين يشير متى إلى أن اليونان أكثر الأمم عناية بالحكمة والبحث عن ظاهر العالم وباطنه، وأن بفضلهم ظهر ما ظهر من أنواع العلم وأصناف الصنائع، وأن هذا لم يتحقق لغيرهم، يقول أبو سعيد السيرافى :

"أخطأت ، وتعصبت، وملت مع الهوى فإن علم العالم مبثوث فى العالم بين جميع من فى العالم، ولهذا قال القائل :

العلم فى العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث

وكذلك الصناعات مفضوضة على جميع من على جدد الأرض" [٥٦].

وكما تبدو هذه الشخصية انفعالية فى لغتها، فإن هذه السمة تنسحب على حركتها الجسدية أثناء حوارها مع الآخر[٥٧]. وهو ما تحرص صياغة التوحيدى على ذكره لتحقيق مزيد من التدقيق والاهتمام بالتفصيلات ، التى تحقق

الإثارة للسامع.

ومن أهم السمات التى يكشف عنها الحوار فى هذه الشخصية سمة التباهى بالجهل ومعاداة العلم. يقول أبو سعيد مهاجمًا المنطق، موجها حديثه لأبى بشر متى :

"إنما بودكم أن تشغلوا جاهلا وتستذلوا عزيزا؟ وغايتكم أن تهولوا بالجنس والنوع والخاصة والفصل والعرض والشخص، وتقولوا : الهلية والأينية والماهية .. وهذه كلها خرافات وترهات، ومغالق ، وشبكات، ومن جاد عقله وحسن تمييزه ولطف نظره وثقب رأيه، وأنارت نفسه، استغنى عن هذا كله بعون الله وفضله ، وجودة العقل وحسن التمييز ولطف النظر وثقوب الرأى وإنارة النفس من منائح الله الهنية، ومواهبه السنية، يختص بها من يشاء من عباده وما أعرف لاستطالتكم بالمنطق وجها ..." (٥٨)

وسمة التباهى بالجهل ومعاداة أى إمكان للارتقاء بالعقل سمة ثابتة فى هذا النمط من الشخصية المحافظة التى تملك اليقين الدائم ، يكشف عنها حوار شخصية أخرى من شخصيات المحاورات (شخصية الحريرى فى محاورة الشريعة والفلسفة في الليلة السابعة عشرة من ليالى "الإمتاع". وهذه الشخصية ليست إلا تنويعة على شخصية أبى سعيد، إن لم تكن وجهًا آخر من وجوهها.

يقول الحريرى مخاطبا المقدسى (المتحدث باسم إخوان الصفا فى المحاورة) :

"أفتقول إن الفلسفة أباحت لكل طائفة من هذه الطوائف أن تدين بذلك الدين الذى نشأت عليه؟ ودع هذا ليخاطب غيرك. فإنك من أهل الإسلام بالهدى والجبلة والمنشأ والوراثة، فما بالنا لا نرى واحدًا منكم يقوم بأركان الدين؟... وأين كان الصدر الأول من الفلسفة؟ أعنى الصحابة، وأين كان التابعون منها؟ ولم خفى هذا الأمر العظيم – مع ما فيه من الفوز والنعيم – على الجماعة الأولى والثانية والثالثة إلى يومنا هذا، وفيهم الفقهاء والزهاد والعباد وأصحاب الورع والتقى، والناظرون فى الدقيق ودقيق الدقيق وكل ماعاد بخير عاجل وثواب أجل، هيهات لقد أسررتم الحسو فى الارتغاء واستقيتم بلا دلو ولارشاء ودللتم على فسولتكم وضعف منتكم" (٥٩)

ولو تتبعنا الحوار بين شخصية أبى سعيد وبين شخصية متى القنائى، وبين الحريرى، والمقدسى، لتبين لنا إلى أى حد يمكن أن يكشف الحوار عن التوازى بين شخصيتى أبى سعيد والحريرى، حيث تمثل كل منهما تلك الشخصية المحافظة المتشددة المغلقة التى تخشى الآخر فتباغته بالهجوم والاتهام. كما يكشف الحوار أيضًا عن التوازى بين شخصيتى متى والمقدسى، وهما تمثلان نمطا معارضًا للنمط الأول، حيث الشخصية العقلانية الراشدة المدركة لهذا التعارض، التى

تستشعر – في الوقت نفسه – العجز واليأس في إمكان التواصل مع الآخر. ومحاورات التوحيدى قائمة على أساس من هذا الوعى الشديد بالتعارض القائم بين هذين النمطين. فليس من قبيل المصادفة أن ينسب التوحيدى عبارة مثل : "**العاقل يضل عقله عند محاورة الأحمق**" إلى أحد الفلاسفة، ثم يزكى هذه العبارة بتعليق ينسبه إلى أبى سليمان:

"هذا صحيح، ومثاله أن العاقل إذا خاطب العاقل فهم، وإن اختلفت مرتبتاهما فى العقل، فإنهما يرجعان إلى سنح العقل، وليس كذلك العاقل إذا خاطب الأحمق، فإنهما ضدان، والضد يهرب من الضد" (٦٠)

فمثل هذا الوعى يبرر صياغة حوار متّى القنائى بهذه العبارات الموجزة والمحدودة التى تنم عن عجز صاحبها فى مواجهة الآخر وقلة حيلته إزاء تسلطه الفكرى. كما يبرر أيضًا رد المقدسى على الحريرى حين أسقط فى يده، ولم يستطع مواصلة الحوار معه. قال المقدسى : "**الناس أعداء ماجهلوا، ونشر الحكمة فى غير أهلها يورث العداوة، ويطرح الشحناء ويقدح زند الفتنة**"(٦١) . وربما اتضح لنا أيضًا – فيما سبق – الوعى بتصنيف شخصيات المحاورات وفق هذا التعارض، حيث تم تصنيف شخصية أبى سليمان ضمن زمرة العلماء العقلانيين، في حين تم تصنيف أبى سعيد السيرافى ضمن زمرة اللغويين. وفي كل الأحوال كان لهذا التعارض دوره فى استزراع نمطين من الشخصية القصصية؛ ذلك أن شخصيات

المحاورات فيها البعد الإنسانى عبر الوصف الخارجى للشخصية (الحسدى أحيانا)، أو كما تحقق عبر حوارها الذى كشف بدوره عن انفعالها وحركتها وطريقة سلوكها وتفكيرها. ولهذا لم تكن شخصيات المحاورات مجرد وسائط لنقل الأفكار، وإنما كانت شخصيات تنبض بالحياة إلى حد ما.

ولعلنا - فى هذا السياق - يمكن أن نقول إن الشخصية المحافظة التى تنتمى إلى الثقافة التقليدية كما رسمتها المحاورات كانت بمثابة بذرة التكوين لشخصية قصصية خيالية مثل شخصية ابن القارح فى "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى (ق ٥هـ) التى قدمها بوصفها نموذجاً للعالم المحافظ المتشدد دينياً وفكرياً وفنياً، الذى يبدو فى حقيقته متعالما مدعيا العلم والتقوى والصلاح، ومتسلطاً يهدف إلى فرض هيبته وهيمنته على الآخرين بناء على ذلك الادعاء.

وفى تصورى - أيضًا - أن شخصية مثل شخصية "أنف الناقة" التى قدمها ابن شهيد الأندلسى (ق ٥ هـ) فى "رسالة التوابع والزوابع" بوصفها شيطان أبى القاسم الإفليلى، وهو عالم لغوى كان معاصرًا لابن شهيد، هذه الشخصية تعد تنويعة أخرى على الشخصية المحافظة فى المحاورات؛ ذلك أن ابن شهيد قدم شخصية "أنف الناقة" قصصيا بوصفها صوتًا من أصوات السلطة النقدية الجامدة المرتكزة على معايير شكلية ثابتة وعاجزة عن تقدير أى إنجاز يحققه الإبداع الأصيل.

وتبقى شخصية الراوى، وهى شخصية رئيسية من أهم

شخصيات المحاورات، ذلك أن حضورها دائـم وبـه يتحقـق وجود المحاورة، سواء فى "الإمتاع" أو فى "المقابسات". وهـذه الشخصية هى التى تقوم بدور الوسيط الذى ينقل أو يحكي مـا شاهده أو عاينه أو سمع عنه. ولا يبدو الراوى محاوراً رئيسـيا مشاركًا فى عملية الحوار بقدر ما يبدو شخصا متأهبًا لتحقيـق الاستجابة حين يوجه إليه السـؤال. وبعبـارة أخـرى تبـدى المحاورات هذه الشخصية فى أغلب الأحيان كأنـها شـخصية غير فاعلة بمعنى أنها دائماً طوع رغبة الآخر الذى يحركـها بالسؤال أو يستدرجها إلى الحديث، وكأن دورها يقتصر علـى الاستجابة وفاعليتها تتضح في مدى تحقيق هـذه الاسـتجابة. وبوجه عام تبدو هذه الشخصية شخصية محاورة فـي حـدود ضيقة لاسيما فى "الإمتاع والمؤانسة"، أما فى "المقابسات" فتبدو أكثر مشاركة فى الحوار بالنقاش أو التعقيب. وفى كل الأحوال فإن دور الرواية والنقل هو الدور الأكثر بروزاً وهـو الـذى تحرص الشخصية نفسها على تأكيده.

ومن هنا فإن المظهر الخارجى لهذه الشخصية يجعلـها شخصية موضوعية محايدة، حين تنقل حواراً لا تكون طرفـا فيه، أو حين تتحول إلى شخصية مراوغة تتوارى خلـف آراء الآخرين أو الأخبار أو الحكايات التى ترويها، فيصبح حوارهـا مضمنا، لاسيما حين تكون فى مواجهة مباشرة مع الوزيـر / ابن سعدان. وقد بدا هذا واضحـا فـى المحـاورة الخاصـة بالمفاضلة بين العرب والعجم، كذلك فى المحاورة التى يفتتـح

بها الليلة الرابعة والثلاثين. حين يطلب منه الوزير الرأى فـى كيفية مواجهة العامة التى لا تكف عن الخـوض فـى أمـوره وشئونه الخاصة. سيعتمد الراوى على آراء الغـير وحكاياتـه وبعض المرويات ذات الطبيعة القصصية الأليجورية، يكنى بها عن وجهة نظره، ويفتح بها لمحاوره أفقا للتأمل وإعادة النظـر واتخاذا لعبرة، دون أن يصرح برأى خاص به. ولا تبدو هـذه الشخصية صاحبة رأى قاطع أو محدد في موضوع ما إلا فـى حوار الأنداد، كما يتحقق على سبيل المثـال فـى المحـاورة الخاصة بالمفاضلة بين الكتابة والحساب.

وتواجه شخصية الراوى صراعاً بين الراوى الشـفاهى والراوى الكاتب، ويبدو هذا واضحا فى صياغـة المحـاورة؛ حيث تستند هذه الشخصية في روايتها إلى تقنيات ترتـد إلـى تقاليد الرواية الشفوية، ويرتد معنى الراوى فى هذه الحالة إلـى المعنى التراثى للراوى، ويتحقق هـذا بشـكل واضـح فـى "المقابسات" وفى محاورات "الإمتاع". ومن أهم هـذه التقنيـات الاهتمام بإسناد الخبر إلى قائله أو إرجاعـه إلـى مصـدره الأصلى لإثبات موثوقيته وتحقيق مصداقه بهدف الوصول إلـى الإقناع والتأثير. من هنا سنجد الراوى الذى يتكلم بضمـير المتكلم دائما يفتتح المحاورة المقابسة بقوله، سـمعت أبـا سليمان أو سمعت النوشجانى أو أبا القاسم .. إلخ، أو قولـه : حدثنى فلان، ويستخدم الطريقة نفسها فى إسناد الحديـث إلـى قائله فى "الإمتاع"، كقوله : حدثنى أبو سليمان ، أو حدثنى أبـو

على الحسن، أو "حدثنى أبو سعيد بلمع من هذه القصة .. أما على بن عيسى فإنه رواها مشروحة". وربما يشير إلى الراوى الأصلي للخبر، كما هو الحال فيما حكاه عن ابن المقفع في محاورة المفاضلة بين العرب والعجم، حيث يصدر روايته بقوله: "قال شبيب بن شبه".

ويتضح الصراع بين الراوى الشفاهى والراوى الكاتب في العبارة التى كتبها بعد انتهائه من كتابة مناظرة السيرافى ومتّى القنائى :

"هذا آخر ما كتبت عن عيسى بن على الرمانى الشيخ الصالح بإملائه، وكان أبو سعيد قد روى لمعا من هذه القصة" (٦٢)

حيث تمثل هذه العبارة النقلة بين الشفاهى والمكتوب ، فهى تفيد انتهاء النص الذى سمعه الراوي شفاهًا من "على بن عيسى" ثم سجله كتابة - والمثير أن العبارة نفسها تكسر التتابع الزمنى لحكى الراوى للمناظرة بصفة عامة، حيث يتبقى تعليقان لعلى بن عيسى نفسه وللوزير ابن الفرات يفترض أن يكونا ضمن ماروا وأملاه "على بن عيسى" على الراوى الكاتب.

وكسر التتابع الزمنى آلية من آليات تقاليد الكتابة يعتمد عليها الراوى الكاتب حين يقطع حكيه لحوار - دار بينه وبين على بن عيسى حول أبى سعيد - بسؤال من ابن سعدان (المروى له) عن مكانة أبى سعيد العلمية، تتوالى بعده مجموعة من الأخبار والمعلومات عن أبى سعيد ومكانته. ويلاحظ أن

هذه المعلومات تقدم فى آخر المحاورة وليس فى بدايتها، على عكس ما تقتضيه تقاليد الرواية الشفوية التى تتطلب أن تتم عملية التعريف فى بداية الحكى.

ومتابعة هذه التقنيات فى المحاورات تحتاج إلي درس مستقل ومفصل، لاسيما أن التوحيدى شهد نقلة مهمة فى تاريخ الحضارة العربية من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية، وعملية تسجيل المحاورات كتابة بناء على رغبة أبى الوفاء المهندس، والإلحاح على فعل الكتابة بصفة عامة داخل المحاورات نفسها، مثل طلب ابن سعدان من أبى حيان كتابة ماسبق أن حكاه له أو كتابة بعض المعلومات لتقديمها إليه، كل هذا يكشف عن التحول الكتابى ويجسده، ويؤكد أهمية فعل الكتابة فى هذه المرحلة، المهم أن شخصية الراوى فى المحاورات تجسد هذه النقلة بين الشفاهى والمكتوب ، ولعله لا يخفى فى كل محاورات التوحيدى كيف كان الراوى مهيمنًا على النص، بمعنى أنه هو الذى أخذ على عاتقه مهمة ترتيب النص وتنسيقه، فوجهة نظره غير المعلن عنها - فى أغلب الأحيان - وراء ترتيب ظهور المتحاورين والطريقة التى أديو بها الحوار؛ فهو - أى الراوى - الذى يمسك منذ بداية المحاورة - التى تعتمد على السرد غالبًا - حتى نهايتها بزمام الحكى.

-٦-

ولا يخفى هنا، بأية حال ، أن المؤلف / التوحيدى وقصديته وراء اختيار الشخصيات وطريقة تقديمها وتحريكها وصياغة حوارها، واختيار مابدا له أكثر أهمية فى هذا الحوار. إنه باختصار وراء اختيار شكل "المحاورة" الذى تجاوز به أشكال الكتابة المألوفة التى تحمل وجهة نظر صاحبها فى موضوع ما بشكل واضح ومحدد، أو التى يتضمن استعراضا لأفكار أو تصورات أو معلومات بطريقة يسيطر عليها الصوت الواحد (المفرد).

وبتفصيل أكثر، اختار التوحيدى شكل المحاورة ليبسط الموضوعات الفكرية والفلسفية أو حتى ذات الطبيعة المعرفية العامة أو السياسية التى شغلته وشغلت مثقفى عصره متجاوزاً الأشكال الكتابية ذات السمة الأحادية. وكان اختياره اختياراً واعيا، جاء ضمن تصور ارتضاه لنفسه؛ حيث وضع فى اعتباره ضرورة حضور الآخر وأفكاره وآرائه، حتى مع تسييد الرأى الواحد. وعلى الرغم من احتواء المحاورات هذه الموضوعات ذات الطبيعة الفلسفية أو الفكرية فإنها لا تدخل ضمن المصنفات الفلسفية؛ فهى تختلف عن مصنفات فيلسوف مثل الكندى أو الفارابى على سبيل المثال.

لقد جاءت محاورات التوحيدى شكلا من أشكال الكتابة

النثرية المقصودة القائمة على الحوار والجدل، وقد جسد هــذا الشكل السمة الحوارية لعصر التوحيدى الــذى كــان مســرحاً لإثارة التساؤلات ولطرح الآراء والتصورات من وجهات نظـو مختلفة، وكان التوحيدى معنياً بتجسيد هذا الخلاف الذى شـهدته حلقات المثقفين آنذاك. وبناء على هذا فإن اختيــار التوحيــدى المحاورة لم يبرز فقط أهمية الحوار بوصفه سمة أدبية (ترتيب وضع الأسئلة والاجوبة وفق مخطط معين، الاعتماد على آليات المراوغة والحصار بالأسئلة، الاعتماد على المرويات والأخبار والتمثيلات القصصية... إلخ)؛ بل هيأ أيضاً لظهور الشــخصية القصصية – وربما البطولية – المبنية بواسطة الحوار، حيث تم بناء الشخصية بوصفها شخصية متحاورة توضع فى صدام مــع الآخر، بحيث يكشف هذا الحوار عن التوجه الفكرى لكل مــن المتحاورين، وما ترتب على هذا من تنوع فــى الشــخصيات. ويضاف إلى هذا بروز عنصر السرد فــى هــذه المحــاورات بصفة عامة.

لقد هيأت محاورات التوحيــدى شــروطاً لإنمــاء النــوع القصصى فى تراثنا الأدبى، سواء فى المحاورات التى وضعت فى إطار السمر والإمتاع، والتى ارتبطت بمجالس الوزيــر أو السلطة عموماً، كما هو الحال فى كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، أو التى وضعت فى إطار النقاش العلمى ومبادلة الآراء، كما هــو الحال فى مجالس العلماء، كما تحقق فى "المقابســات"، وكــان ذلك بوعى من كاتبها. ولم تكن المحاورات بعيدة الصلة عــن

تقاليد النوع القصصى فى التراث السابق عليه، ذلك أنه بدا فى كتابه "الإمتاع" الذى يحوى أهم المحاورات وأكثرها تنوعاً ويبدو مصنفاً متماسكاً من حيث البناء – بدا متجاوباً مع (ألف ليلة وليلة) من زاوية وجود الحكاية الإطار التى يتولد من داخلها حكايات اقتضت بدورها تقسيم الليالي وترتيبها. وقد تبين لنا – في بداية هذا البحث – كيف شُكلت "الرسالة" إطاراً عاماً يحتوى المحاورات المعاد إنتاجها من قبل التوحيدى تلبية لرغبة أبي الوفاء المهندس، وكيف كانت عملية استرجاع التوحيدى ما دار بينه وبين الوزير قائمة علي السرد؛ بحيث أصبح هذا السرد – بدوره – إطاراً خارجياً للمحاورة. وبعبارة أخرى، تولدت المحاورات من داخل السرد ثم تولدت المحاورة بعد ذلك من داخل المحاورة. وربما يدعو هذا إلي القول بأن محاورات التوحيدى مهدت لتأسيس الشكل القصصى المتولد عن الرسالة أو شكل: الرسالة / القصة.

كما تجاوب التوحيدى أيضاً مع تقاليد قصصية سابقة، من خلال كلامه المسهب عن فوائد الحديث وأهميته فى الليلة الأولى من ليالى "الإمتاع" تأكيداً لمشروعية هذا العمل وتبريراً لوجوده واستهدافاً للتأثير. إن وقفته الطويلة عند قيمة الحديث وتأكيده أهميته يستحضران عملاً قصصياً مبكراً، هو "كليلة ودمنة" الذى خصص فيه "باب عرض الكتاب" للكلام على كيفية إحضار الكتاب والمشقة التى بذلت من أجل الحصول عليه (٦٣) لتحقيق الأغراض السابقة نفسها.

ومعنى هذا كله أن محاورات التوحيدى تأسست فى إطـــار النوع القصصى أساساً وعلى أرضية من تقاليده، كمـــا هيـــأت بدورها لإنمائه وتطويره. غير أن ما تثيره هذه الدراســـة مـــن قضايا ليس إلا بداية للحفر والتنقيب فى محاورات التوحيـــدى التى لا تزال تفتح آفاقاً رحبة لدراسات متعددة.

الهـــــوامـــش

---

(١) أنظر: ألفت كمال الروبى، بحثى "تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران"، "تشكل النوع القصصى، قراءة فى رسالة التوابـــع والزوابع"، فى هذا الكتاب.

(٢) "تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران" .

(٣) المرجع السابق؛ قراءة فى رسالة التوابع والزوابع.

(٤) ماكس مايرهوف، **من الإسكندرية إلى بغداد**، بحث فى تاريخ التعليـــم الفلسفى والطبى عند العرب، ضمن **التراث اليونانى فـــى الحضـــارة الإسلامية**، ترجمة عبد الرحمن بدوى، القاهرة، دار النهضة العربيـــة، ص ٩.

(٥)تعددت أشكال الكتابة النثرية عند التوحيدى، مـــن أهمـــها وأبرزهـــا: المحاورة، وما يمكن أن نسميه بالهجائية النثرية، المناجـــاة، انظـــر تفصيل ذلك للباحثة، "**التوحيدى وأشكال الكتابـــة**"، مجلـــة الـــهلال، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٧٥، ٧٧، ٧٨.

(٦)انظر على سبيل المثال: أبو حيان التوحيدى، **المقابسات**، تحقيق حسن الســندوبى، القـــاهرة، دار ســعاد الصبـــاح، ١٩٩٢، مقابســـة ٢٢،١٩،١٨،١٥،٧،٦،٥.

(٧) فى كل محاورات **الإمتاع والمؤانسة** يكون التوحيدى هو المسؤول.

(٨)**المقابسات** مرجع سابق، راجع المقابسات رقم ٢٣،٢١،٢٠،١٢،١١،١٠، على سبيل المثال.

(٩) **المقابسات**، راجع على سبيل المثال مقابسة رقم ٣٠،١٧،٨،٢.

(١٠)أبو حيان التوحيدى، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أميـــن وأحمـــد الزين، بيروت، مكتبة الحياة، د.ت، ج١ ص ٨.

(١١)الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص١.

(١٢) المقابسات، ص ١٢٠، ١٢٥، ١٢٦، ١٣٨.

(١٣)م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستو يفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ص ١٥٩.

(١٤)الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص ٢٦.

(١٥)المقابسات، ص ١٦٤.

(١٦)أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٢، ص ١٠٧. من الجدير بالذكر أن الزميلة هالة فؤاد لفتت نظري إلى هذا النص للتوحيدي

(١٧)الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص ٩٦، ٩٧.

(١٨)المرجع السابق، ج، ص ٩٧.

(١٩)نفسه، ج١، ص ١٠١-١٠٣.

(٢٠)نفسه، ج١، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢١)نفسه، ج١ ص ١٠٧.

(٢٢)نفسه، ج١، ص ١١٧، ١١٨.

(٢٣)نفسه، ج١ ص ١١٩، ١٢٢.

(٢٤)نفسه، ج١ ص ١٢٨.

(٢٥)نفسه، ج١ ص ١١٠، ١١١.

(٢٦)المقابسات، ص ١٦٩.

(٢٧)المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٢٨)المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٢٩)الإمتاع والمؤانسة، ج٢ ص ١٣٦-١٣٨.

(٣٠)نفسه، ج٢ ص ١٣٨- ١٣٩.

(٣١)المقابسات، ص ٢٤٥.

(٣٢) الإمتاع والمؤانسة، ج١ ص ٧١-٧٣.

(٣٣) نفسه، ج ١ / ص ٧٣.

(٣٤) المقابسات، ض ١٢١.

(٣٥) المقابسات، ص ١٢٠.

(٣٦) نفسه، ص ١٢٩ وما بعدها

(٣٧) نفسه،ص ١٣٨.

(٣٨) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢ / ص ١٠.

(٣٩) المرجع السابق، ج ٢/ ص ١١.

(٤٠) نفسه، ج ٢ ص ١٢، ١٣.

(٤١) نفسه، ج ٢ ص ١٥.

(٤٢) حسين مروة، النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت، دار الفارابى، ١٩٨٠، ج٢، ص ٤٤٢.

(٤٣) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، ص ١٧.

(٤٤) انظر: غالب هلسا، العالم مادة وحركة، بيروت، دار الكلمة العربيـــة، ١٩٨٤، ص ٧٥، ٧٦.

(٤٥) الإمتاع والمؤانسة ج٣، ص ٨٥ – ٩٧.

(٤٦) السابق ج ٣ / ١٥٠.

(٤٧) الإمتاع والمؤانسة ج٣، ص ١٥١ – ١٥٤.

(٤٨) السابق ج ٣ / ١٥٨.

(٤٩) نفسه، ج١، ص ٣٢-٣٣.

(٥٠) نفسه، ج١، ص ٢٩-٣١.

(٥١) نفسه، ج١، ص ٣١.

(٥٢) نفسه، ج١، ص ٣١-٣٢.

(٥٣) نفسه، ج١، ص ٣٣.

(٥٤)نفسه، ج١، ص ١٢٩، ١٣٠.

(٥٥)نفسه، ج١، ص ١٣٢.

(٥٦)نفسه، ج١، ص ١١٢.

(٥٧)نفسه، ج١، ص ١٢١.

(٥٨)نفسه، ج١، ص ١٢٣-١٢٤.

(٥٩)نفسه، ج٢، ص ١٤.

(٦٠)نفسه، ج٢، ص ٩٠.

(٦١)نفسه، ج٢، ص ١٧.

(٦٢)نفسه، ج١، ص ١٢٨.

(٦٣)عرض عبد الحميد حواس لهذه التقنية وأهميتها بالتفصيل، انظر: عبد الحميد حواس، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٣، عـــــدد٣، خريـــف ١٩٩٤، ص ١٦٥ وما بعدها.

التوحيدى وأشكال الكتابة *

كان ياقوت الحموى (٥٧٥-٦٢٦هـ) أول من كتب عن أبى حيان التوحيدى (ت٤١٤هـ) من القدماء. ولعل من أهم الفقرات التى قدم بها ياقوت الحموي كاتبنا أبا حيان التوحيدي قوله عنه:

"وكان متفننا فى جميع العلوم من النحو واللغة والشعر والأدب، والفقه والكلام على رأي المعتزلة، وكان جاحظيا، يسلك فى تصانيفه مسلكه، ويشتهى أن ينتظم فى سلكه، فهو شيخ فى الصوفية، وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، ومحقق الكلام ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء.. سخيف اللسان قليل الرضا عن الإساءة إليه والإحسان، الذم شأنه، والثلب دكانه، وهو مع ذلك فرد الدنيا، الذى لا نظير له ذكاء "وفطنة" وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم فى كل فن حفظه، واسع الدراية والرواية، وكان مع ذلك محددا محدوداً محارفا يتشكى صرف زمانه، ويبكى فى تصانيفه على حرمانه.

---

*الهلال، نوفمبر ١٩٩٥

ولم أر أحدا من أهل العلم ذكره فى كتاب، ولا دمجه

في ضمن خطاب، وهذا من العجب العجاب"

مأساة مثقف

أدرك ياقوت الغبن الذى وقع على التوحيدي من قبل أهل العلم "من أصحاب التراجم- قبله- أو المؤرخين أو النقاد". وقد عبر عنشته على نحو صريح من هذا الإغفال الذى بدا وكأنه مقصود. وحين أراد أن يستدرك هذا الإغفال أطلق على التوحيدي عبارته "فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة" التى ذاعت وصارت متداولة فى كتابات الدارسين المحدثين عن أبى حيان.

ولعل ياقوت الحموي لم يدرك أنه بعبارته تلك قد أخرج التوحيدي من زمرة الأدباء والفلاسفة معاً، ولعل هذه العبارة نفسها تكشف عن سبب من أسباب صمت الأقدمين- قبل ياقوت - عن كاتبنا ومصنفاته، وهو صعوبة إخضاع كتابة التوحيدي لتصنيفاتهم لخروجها عن الكتابة النمطية موضوعاً وأسلوباً، فضلا عن صعوبة التوحيدي نفسه بناء على ذلك.

غير أن الغبن الذى لحق كتابة التوحيدي لحق الكتابة النثرية فى تراثنا الأدبى بشكل عام، حيث ركز القدماء اهتمامهم على الشعر، ولم يشغل معظم هؤلاء بالنثر. ومن المثير أن واحداً مثل محمد عبد الغفور الكلاعى (٦ هـ)وهو أحد نقاد النثر، قد عبر عن هذا الغبن بشكل صريح س، لكنه عندما صنف أشكال النثر فى كتابه "إحكام صنعة الكلام فى فنون النثر ومذاهبه فى الشرق والأندلس" أغفل ذكر التوحيدي على الرغم من أنه خصص قسما من أقسام الكتابة النثرية لما

أسماه بالتأليف، وكان قد وضع تحت هذا القسم مؤلفات أبى العلاء النثرية فضلاً عن مؤلفات الثعالبى.

وإشارة ياقوت إلى احتذاء، التوحيدي للجاحظ (ت٢٥٥ هـ) فى تصنيفه لمؤلفاته وطريقة كتابته تستند إلى أن التوحيدي نفسه أكثر من الإشارة إلى الجاحظ فى مصنفاته وجعل بعضاً منها مصدراً من مصادره، فضلا عن أنه- وهذا هو الأهم- أبدى إعجابه بطريقة الجاحظ فى الكتابة، واصفاً أسلوبه بأنه:

"قليل الصنعة بعيد التكلف، حلو الحلى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كرقة الهواء.. فسبحان من سخر له البيان وعلمه، وسلم فى يده قصب الرهان وقدمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكتابة الثابتة، والتصريح المغنى، والتعريض المنبى، والمعنى الجيد، واللفظ المفخم، والطلاوة الظاهرة والحلاوة الحاضرة، إن جد لم يسبق، وإن هزل لم يلحق..".

وعلى الرغم من أن الدارسين المحدثين اعتبروا التوحيدي امتداداً للجاحظ، فإن علاقة التوحيدي بالجاحظ لم تكن علاقة تقليد أو اتباع وإنما علاقة وعى بالإنجاز الذى حققه الجاحظ على مستوى الكتابة. وهو وعى جعله يكتب من منطلق المغايرة، فهو يتواصل معه على خط التجديد لا التقليد، محققاً نقلة للنثر العربى القديم، ربما لم يستوعبها نقاد عصره ولا مؤرخوه.

وعلى هذا لم يحتذ التوحيدي طريقة كُتّاب عصره المعتمدة على الصنعة اللفظية من تنميق متكلف وسجع

مصطنع، بل إنه حمل حملة ساخرة على هـــذه الطريقـــة فـــى الكتابة، فنجده يسخر من معاصره، وغريمه الصاحب بن عبـــاد (أحد وزراء الدولة البويهية) الذى كان- في الوقت نفسه- مـــن الشعراء والكتاب المرموقين، كما كان تلميذاً لابن العميد قبل أن يخلفه في الوزارة. يقول التوحيدي ساخراً من ولع الصاحب بن عباد بالسجع:

"كان كلفه بالسجع في الكلام والقلم عند الجد والهـزل يزيـد على كلف كل من رأيناه في هذه البلاد. قلت للمسيبي، أين يبلغ فى عشقه للسـجع؟ وقـال يبلـغ بـه ذلك أنـه لـو رأى سجعة تنحل بموقعها عروة الملك ويضطرب بها حبل الدولة، ويحتاج من أجلـها إلى غـرم ثقيـل، وكلفـة صعبـة، وتجشـم أمور، وركوب أهوال، لكـان يخـف عليـه أن لا يفـرج عنـها ويخليها، بـل يـأتي لهـا ويستعملها، ولا يعبأ بجميـع مـا وصفت من عقائبها".

وسيكفى أن نتأمل صياغة التوحيدي فـــى هـــذه الفقـــرة، لنتبين إلى أى حد تبدو هذه الصياغة بسيطة لا تكلف فيـــها. إلا أن الحديث عن كتابة التوحيدي يجاوز الوقوف عنـــد صياغـــة العبارة وخلوها من السجع والتنميق أو عدم إسرافه فيهما، حيث تتسم مصنفاته بأنها نصوص مفتوحة، تستوعب أشكال الكتابـــة كافة من الأخبار والنوادر والطرائف والمرويات، ذات الطـــابع السردي والرسائل والأمثال والأقوال المأثورة والحكم والوقـــائع التى تتعلق بحياة بعض الشخصيات، فضـــلا عـــن الأحـــداث التاريخية والمعارف التى تتعلق بالحيوانات أو الكائنات عموما، وإلى جانب هذا لم ينس الاستشهاد بالشـــعر فـــى كثـــير مـــن

المواطن. وينطبق هذا على مؤلفاته مثل البصائر والذخائر، والإمتاع والمؤانسة، والمقابسات، وأخلاق الوزيرين.

ولعل الأهم من هذا هو أن هذه المصنفات تشتمل على أصناف من الكتابة النثرية تبدو مغايرة لأشكال الكتابة النثرية السابقة والمعاصرة، ومن أبرز هذه الأصناف "المحاورة" وقد تحقق هذا الصنف فى عدد من مؤلفات التوحيدي أهمها "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات" و"الهوامل والشوامل". وتقوم "المحاورة" أساساً على مخاطبة الآخر من خلال السؤال والجواب، ويعتمد الإطار الخارجى لها على وجود شخصيتين أساسيتين "السائل والمجيب". وقد تتعدد الشخصيات داخل النص- المحاورة حسب الطريقة التى أدار بها المؤلف هذا الحوار والأساس فى هذا الصنف عند التوحيدي هو التقابل بين وجهات النظر المختلفة عبر الحوار الذى يدور بين الشخصيات المختلفة.

وقد بدا هذا الصنف أكثر الأشكال النثرية مناسبة لطبيعة الموضوعات التى يدور حولها الحوار ذلك أنه يدور حول موضوعات فكرية وفلسفية ذات طبيعة إشكالية مما كان يشغل مثقفى تلك الفترة التى عاش فيها التوحيدي. وشكل المحاورة يسمح باستيعاب مثل هذه الإشكاليات ويعطى إمكانية للتفكير فيها. وربما يكون موضوع المحاورة ذا طابع سياسى، وفى كل الأحوال يتم إنجاز الحوار على أرضية سردية، حيث يتخلل السرد الحوار، أو يسبقه، وربما يدخل الوصف ضمن المشهد السردى أيضاً.

ومن الشواهد الدالة على تداخل السرد والحوار في المحاورة ما دار في الليلة الثامنة والثلاثين في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" عندما حكى أبو حيان التوحيدي للوزير ابن سعدان واقعة الفتنة التي ألمت بالبلاد في عام ٣٦٢هـ، حين هاجم الروم الموصل، وهرب الناس إلى بغداد، وكان الأمير عز الدولة غارقاً في لهوه، فقرر الأشراف والعلماء والوجوه أن يذهبوا إليه، ويعرضوا الأمر عليه، وقد انقسموا إلى فريقين: فريق يحثه على الجهاد وحماية البلاد، وأخر آثر الصمت وترك القرار له، وقد أبرز التوحيدي هذا التعارض في وجهات النظر على لسان المتحاورين. يقول التوحيدي:

" ثم اندفع على بن عيسى فقال: أيها الأمير، إن الصغير يتدارك قبل أن يكبر، فكيف يجوز ألا يستقبل بالجد والاجتهاد وهو قد عسا وكبر. والله إن بنا إلا أن يظن أهل الجبل وأذربيجان وخراسان أنه ليس لنا ذاب عن حريمنا ولا ناصر لديننا .. ولا من يهمه شئ من أمورنا فالله الله، لا تجرن علينا شماتتهم بنا واكتب قبل هذا إلى عدة الدولة بما يبعثه على حفظ أطرافه وحراسة أكنافه، مع استطلاع الرأي من جهتك، ومطالعة أمير المؤمنين برأيك ومشورتك".

ونظر بختيار إلى ابن حسان القاضي– كان منبسطاً معه لقديم خدمته– فقال: أيها القاضي، أنت لا تقول شيئاً؟ قال: أيها الأمير، وما القول وعندك هؤلاء العلماء، والمصاقع الألباء، وإن سراجي لا يزدهر في شمسهم.. لكني أقول: ما جشمنا إليك هذه الكلف إلا لتنظر على ضعف أركاننا، وعلو

أسناننا، وقلة أعواننا، لأنا رأيناك أهلا للنظر فى أمرنا،
والاهتمام بحالنا. وربما يعود نفعه على صغيرنا وكبيرنا".

إن صياغة التوحيدي للحوار في هذا الصنف من الكتابة مقصود بها تجسيد ردود الأفعال المتعارضة في مواجهة المحنة، والكشف عن توجهات الشخصية ومنظورها. ومن يقرأ الحوار الكامل للشخصيات المجتمعة عند الأمير ثم رد فعل الأمير على ذلك يستطيع أن يقف على الكيفية التي تم بها تشخيص الموقف كله عبر الحوار.

أما الصنف الثاني في كتابه التوحيدي فهو ما يمكن أن نطلق عليه "الهجائية النثرية" وتحقق في كتابه "أخلاق الوزيرين" أو "مثالب الوزيرين": الصاحب بن عباد وابن العميد. وقد حاول التوحيدي أن ينظر لهذا الصنف من الكتابة في سياق ما يشبه التبرير أو الاعتذار عن إقدامه على كتابته مثل هذا الصنف من الهجاء، فأشار إلى أن هجاء الأشخاص "نثرا" قد وجد عند الكتاب القدماء السابقين عليه، وعلى رأسهم الجاحظ وقام بذكر أسماء محددة من الكتاب الذين دفعتهم الظروف إلى انتهاج هذه الهجائية النثرية مثبتا نصوصهم.

ومن اللافت للنظر أن التوحيدي يحرص على تأييد مغامرته الهجائية بذكر الأقوال المأثورة التي تعطيه مشروعية الإقدام على ذكر "المثالب" ليقنع قارئه بأهمية هذا الفعل وقيمته.

وقد حدد في بداية كتابه "أخلاق الوزيرين" منهجه في هذه الهجائية، الذي يستند فيه على ما خبره وما سمعه وتثبت منه، ليحقق مزيداً من الإقناع لهذا القارئ. يقول التوحيدي:

"ولستُ أدعي على ابن عباد ما لا شاهد لي فيه، ولا ناصر لي عليه، ولا أذكر ابن العميد بمَا لا بينة لي معه، ولا برهان لدعواي عنده، وكما أتوخى الحق عن غيرهما إن أعترض حديثه في فضل أو نقص، كذلك أعاملهما به فيما عرفا بين أهل العصر باستعماله، وشهرا فيهم بالتحلي به، لأن غايتي أن أقول ما أحطت به خبرًا، وحفظته سماعا.

وسهل عليّ أن أقول: لم يكن في الأولين والآخرين مثلهما، ولا يكون إلى يوم القيامة من يعشرهما اصطناعاً للناس، وحلماً عن الجهال.. وأنهما قد بلغا في المجد الذروة الشماء ، ولكن قد يسمع هذا الكلام مني من شاهدهما، وتبطن أمرهما، وخبر حالهما، وعرف ما لهما وعليهما، فلا يتماسك عن زجري.. ولا يجد بداً من أن يرد قولي في وجهي،.. ولا يلبث أن يقول: انظروا إلى هذا الكذب الذي ألفه، وإلى هذا الزور الذي فوفه، والباطل الذي وصفه، والحق الذي دفعه بسبب ثوب لعله أخذه أو درهم ثنى عليه كفه".

وعندما يشرع التوحيدي في ذكر مثالب الوزيرين، فإنه يتوسل بالأخبار والروايات فضلا عن المواقف التي عايشها بنفسه مع كل منهما، ليقنع قارئه بصدق ما يسبغه على المهجوِّين من صفات رديئة كالبخل والرقاعة وقلة الدين والادعاء.. إلخ. ومن المثير أن التوحيدي استند إلى أهمية الخبر وفاعليته في المتلقي، فاستعان بكم هائل من الأخبار التي يرويها عن أصحابها وكأنها حقائق ليدلل بها على خسة من يهجوه. وقد جعل هذه المرويات جميعها وسائل يحقق بها الإقناع من وجه، ويحمي بها نفسه من وجه آخر؛ لاسيما أنه

عبر عن خوفه في بداية كتابه موجهاً حديثه إلى ابن سعدان الذى طلب منه أن يحرر له هذه الهجائية ويقدمها له.

ومن أهم سمات هجائية التوحيدي بروز عنصر الإضحاك القائم على السخرية، وقد مر بنا جانب من جوانب سخريته فى حديثه الساخر عن شغف ابن عباد بالسجع، وهو حديث يتكرر بتنويعات مختلفة، وقد يعتمد هذا الإضحاك على الوصف الجسدى الساخر. يقول التوحيدي فى ابن عباد على لسان ابن العميد:

"وكان أبو الفضل، أعنى ابن العميد، إذا رآه يقول: أحسب أن عينيه ركبتا من زئبق وعنقه عمل بلولب وصدق، لأنه كان ظريف التثنى، والتلوى شديد التفكك والتفتل كثير التعوج والتموج، فى شكل المرأة المومسة والفاجرة الماجنة والمخنث الأشمط"..

وعلى هذا يتهكم التوحيدي من ابن عباد على نحو يثير الضحك حين تتحول حركة عينيه ورقبته إلى حركة آلية فاقدة الحيوية الإنسانية، كما يصل به التهكم مداه، حين يصور حركة جسده وسلوكه على هذا النحو الذى يبديه رقيعا فاقد الرجولة والحياء معا.

ومن يقرأ أخلاق الوزيرين يرى إلى أى حد حرص التوحيدي على تشويه الآخر الخصم متواريا خلف الآخرين، رواياتهم، وشهاداتهم.

والصنف الثالث من أصناف الكتابة عند التوحيدي هو "المناجاة" وهو يتحقق فى فقرات متفرقة من كتاب الإمتاع والمؤانسة، والصداقة والصديق، والهوامل والشوامل، لكنه

يتجسد بوضوح فى كتاب "الإشارات الإلهية" الذى يستغرقه هذا الصنف استغراقا كاملا. ومناجاة التوحيدي شكل من أشكال التعبير عن الذات، حيث تغلب السمة الغنائية بكل ما يعنيه مصطلح "غنائية" من دلالات. إذ ينقل التوحيدي حديث الذات التى تخاطب نفسها - تارة - كاشفة عن آلامها ومعاناتها، وعذاباتها، وأشواقها، أو تخاطب- تارة أخرى- الذات الإلهية متضرعة إليها عتابا أو استسلاما واسترحاما. ومن أمثلة مخاطبة الذات للذات الإلهية قوله:

"حبيبى أما ترى ضيعتى فى تحفظى؟ أما ترى رقدتى فى تيقظى؟ أما ترى تفرقى فى تجمعى؟ أما ترى غصتى فى إساغتى؟ أما ترى دعائى لغيرى مع قلة إجابتى؟ أما ترى ضلالى فى اهتدائى؟ أما ترى رشدى فى غيبى؟ أما ترى عيبى فى بلاغتى؟؟.. أما ترى ضعفى فى قوتى؟ أما ترى عجزى فى قدرتى؟ أما ترى غيبتى فى حضورى؟ أما ترى علىّ هذا إلى أن يفنى الورى وينفد الثرى"؟

وهذه الطريقة فى التعبير والصياغة تعد تجاوزاً لطريقة الكتابة فى النثر العربى القديم. لقد اعتمد التوحيدي على التضاد والتقابل، فى إطار الجملة الاستفهامية الإنشائية المفتوحة والمجاوزة للكتابة الخبرية المحدودة، وراعى مستوى من الموسيقى فى تقطيعه لهذه الجمل المتوالية وتساويها وتشابه نهاياتها، وبهذا اقتربت صياغته من حدود الشعر أو ما يمكن أن يسمى بقصيدة النثر. ويمكن أن نتلمس غنائية التوحيدي فى إحدى مناجياته التى يعبر فيها عن حيرته وآلامه بحثاً عن الخلاص:

" كيف أتكلم والفؤاد سقيم؟ أم كيف أترنم والخاطر عقيم؟ أم كيف أصبر والبلاء شامل؟ أم كيف أجزع والعناء حاصل؟ أم كيف أنسى بالصديق والصديق مداج، أم كيف أسلو الإلف والإلف مناج؟ أم كيف أسكن إلى الانتباه وقد أقلقه المنام؟ أم كيف استريح إلى المنام وقد لعبت بى الأحلام؟

يا هذا.: الضلوع مشوية بالأسى والحزن، والأكباد مهترئة بأنواع الآفات والسقم والأرواح ذائبة بضروب الحسرة واليأس، فلا إلى الخلوة معاج ولا بالمجالس ابتهاج. ليل يكر بهم ناصب، ونهار يمر بكرب لازب.. وعلم- مع ذلك كله- لا ينفع، وعمل لا يصح..

فقل لى: الآن بمن أعلق ولمن أتملق؟ وماذا أقول وأى شئ أسمع؟ وفى أى شئ أفكر وبأى ركن ألوذ؟ وفى أى واد أهيم؟"

ربما لم يستوعب بعض الذين عابوا صياغة التوحيدي فى الإشارات هذا التزاوج الذى أقامه بين النثر والشعر عبر هذه الغنائية المشحونة بالمشاعر المتجسدة الذاتية، بدورها فى لغة ذات طبيعة انفعالية وبناء أقرب إلى القصيدة.

لقد تنوعت كتابة التوحيدي وشملت أشكالا متعددة، منها هذه الأصناف البارزة التى وقفنا عندها، ولا تعد هذه الأصناف حصرًا لكل ما تنطوى عليه مصنفات التوحيدى التى لا تزال فى حاجة إلى إعادة فحص وتأمل، للوقوف على خصوصيتها وبالتالى خصوصية إنجاز التوحيدي فى النثر العربى.

وفى تقديرى أن درساً معمقاً للإشارات الإلهية على أنها نوع من الكتابة عبر النوعية سوف يفتح أمامنا - أفقا جديدا -

يجعل معارضى ما سمى بقصيدة النثر فى أيامنا هذه يعيدون النظر فى تشبثهم بقولبة "ما هو شعرى" فى الشكل العمودى للقصيدة أو حتى فى قصيدة التفعيلة. وربما يقف بنا وعينا بإنجاز التوحيدي الذى مضى على وفاته ألف عام وعامان عند ما يمكن أن نتواصل به مع هذا التراث، استشرافاً للمستقبل وليس ارتداداً للماضى.

الفصل الثانـى

فى بلاغة التوصيل

٥-المثل والتمثيل فى التراث النقدى والبلاغى
٦-عبد الله النديم: بلاغة التوصيل والقصّ

المثل والتمثيل فى التراث النقدى والبلاغى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى*

١-المثل بين القول المأثور والحكاية ذات المغزى

١-لا تقدم الدلالة المعجمية لمادة "مثل" ما يستوعب الدلالات المختلفة التى استعمل بها هذا المصطلح فى تراثنا الأدبى والنقدى والبلاغى؛ ذلك أن استعمال مصطلح "المثل" فى الكتابات النقدية والبلاغية جاء معتمداً على الاشتقاقات المختلفة للمثل: (مثل، تمثيل، مثال، مماثلة)، كما أن المعاجم العربية لم تلق بالا إلى التطور التاريخى لاستعمال كلمة "مثل" واشتقاقاتها، وما إذا كانت هذه الاستعمالات متزامنة أم متعاقبة. ومع أن هناك اتساعاً ملحوظاً فى الدلالة المعجمية لمادة "مثل" فى **لسان العرب** (ق ٨ هـ) عنها فى **معجم الصحاح** (ق ٤ هـ)، يظل هذا الاتساع قاصراً عن أداء بعض الدلالات المطروحة لدى القدماء.

وقد قام بعض الباحثين المحدثين بتحديد الدلالات المختلفة لكلمة "مثل"، اعتماداً على التعريفات التى قدمتها كتب الأمثال

---

*ألف ١٢ (١٩٩٢)

للمثل، وعلى فحص مادة الأمثال نفسها المجموعة في تلك الكتب [1] وعلى الرغم من تفاوت تعريفات "المثل" لدى المعنيين به، مثل أبى عبيد القاسم بن سلام (ت ٢٢٤ هـ)، ابن السكيت (ت ٢٤٣ هـ)، المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، الفارابى (أبو إبراهيم إسحاق) (ت ٣٥٠ هـ)، والمرزوقى (ت ٤٢١ هـ)، [2] فإنها جميعاً تجاوز الدلالة المعجمية لكلمة "مثل" واشتقاقاتها.

ومفهوم "المثل" كما تشير إليه تلك التعريفات مجتمعة أنه قول سائر يستخدم في مواقف مماثلة أو شبيهة للموقف الذى استخلص منه، ومن أهم خصائصه أنه يتسم بالإيجاز ويعتمد على التصوير – حيث تكون الصياغة غير مباشرة – فضلا عن أنه يأخذ شكلاً ثابتاً لا يتغير، ولا يقتصر استعمال المثل على الاستشهاد به فى المواقف المماثلة فقط؛ بل يظل يضرب مثلاً فى ذاته.

ويتسع مفهوم "المثل" من خلال تأمل الأمثال المجموعة والتى تضمها كتب الأمثال، ليشمل التعبير التصويرى وغير التصويرى، مثل الحكمة التجريدية، والأمثال التشبيهية أو التفضيلية (التى تكون على وزن أفعل من) بالإضافة إلى بعض العبارات الثابتة، التى تصف نموذجاً إنسانياً أو موقفاً خاصاً ثم تصبح متداولة [3] .

وعلى هذا يتحدد مفهوم "المثل" من خلال كتب الأمثال فى كونه: القول المأثور الثابت السائر الموجز الذى يعتمد على الصياغة التصويرية أو التجريدية، الذى قد يستخدم فى ذاته، أو يستخدم في موقف مماثل لمورده الأصلى. وعلى الرغم من أن كثيراً من الأمثال السائرة، تصويرية كانت أم تشبيهية أم

تفضيلية، ارتبطت بقصص متنوعة ترويها كتب الأمثال وغيرها من المصادر اللغوية والأدبية القديمة، فإنها كانت تختزل في تلك العبارات الوجيزة التي تتضمن الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة. وربما تتضمن إشارة إلى أصلها الذى نشأت منه، وهى تتحول فيما بعد إلى قول سائر يستشهد به فيما يناسبه أو يماثله من المواقف. ويدخل تحت هذا المفهوم (القول السائر) بعض الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة عن الرسول التى سميت أمثالاً. وألف فيها كتب متنوعة منذ القرن الثالث الهجرى [٤] . كما يدخل تحت هذا المفهوم أيضاً أمثال الشعراء، وهى الحكم التصويرية وغير التصويرية، التى اشتهر بها عدد من الشعراء مثل صالح بن عبد القدوس وأبى العتاهية والمتنبى والشريف الرضى، واعتبرت أقوالهم تلك من الأمثال السائرة لذيوعها وانتشارها[٥].

٢-ويكتسب "المثل" دلالة مغايرة فى كتاب **كليلة ودمنة**، حيث يصبح دالا على الحكاية الرمزية ذات المغزى، ذلك أن الكتاب يقدم للقارئ بوصفه أمثالاً [٦] فيقدم كل مثل بوصفه حكاية تحتاج إلى إعمال العقل والروية من أجل الوصول إلى الفكرة أو المغزى الذى تنطوى عليه. ويتردد هذا المعنى فى أكثر من موضع فى الكتاب. فيذكر فى المقدمة أن بيدبا الفيلسوف الذى كلف فى النص بوضع هذا الكتاب

"جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير، ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة... ثم جعله باطناً وظاهراً كرسم سائر الكتب التى ترسم الحكمة، فصار الحيوان لهواً، وما ينطق به حكماً

وأدباً... فأصغت الحكماء إلى حكمه، وتركوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب فى الذى وضع لهم..." [٧] . وذكر فى باب عرض الكتاب "وقد ينبغى للناظر فى كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه. بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال، حتى ينتهى منه، ويقف عند كل مثل وكلمة، ويعمل فيها رويته" [٨]

من هنا تتبين الدلالة الرمزية للمثل، بوصفه حكاية من حكايات الحيوان، تقف وراءها فكرة ما، أو رأى لا يصل إليه إلا الحكماء والخواص. وعلى هذا يتكرر استخدام "المثل" بمعنى حكاية فى مستهل كل باب من أبواب الكتاب الذى يقوم على حكاية رئيسية، قد تتفرع منها حكايات أخرى، يُقدم لها بوصفها أمثالاً أيضاً، لكل منها مغزاه الذى يؤكد الفكرة التى تقف وراء الحكاية الأصلية، بحيث يصبح كل من هذه الأمثال (أو الحكايات) شاهداً على رأى أو حكمة أو قاعدة أخلاقية أو سلوكية، يتمثل به فى مواقف مشابهة. وكثيرا ما يفصح النص صراحة عن الغرض من ضرب المثل، إما بعد انتهاء الحكاية الأصلية وإما بعد انتهاء الحكاية المتفرعة منها، فتستخدم عبارة: (ضربت لك هذا المثل... لتعلم...) [٩] . وبهذا تختزل الحكايات فى أقوال تستخدم للتمثل بها.

٣-وهكذا قُدمت كليلة ودمنة فى الكتابات النقدية القديمة بوصفها أمثالاً، فقد أشار الجاحظ إلى ذلك وإن لم يحدد المقصود بالأمثال، وقد استعمل "المثل" فى مواضع أخرى دون أن يكون مقروناً بكليلة ودمنة – بوصفه مقابلا للحقيقة، أى مجازاً. وليس هناك ما يقطع بأن مفهومه للمثل بوصفه مجازاً

– يعتمد على التأويل – كان ذا علاقة بوصفه لكليلة ودمنة بأنها "أمثال" بمعنى أنها حكايات ذات مغزى، خاصة وأن شـــواهده التى قدمها كانت شواهد شعرية[١٠].

واستخدمت "الأمثال" بمعنى الحكايات ذات المعزى لـــدى ابن وهب الكاتب (ق ٤ هـ)، وكان هذا الاستخدام خاصاً بكليلة ودمنة، وقد اقترن مصطلح "الأمثال" عنده بالقصص [١١]. وهذا الاقتران يرادف اقتران الأمثال بالأحاديث[١٢] فى نــص كليلــة ودمنة، ذلك أن الأحاديث (جمع حديث) تـــدل علــى الأخبــار بالمعنى الواسع. ويرتد القصص عند ابن وهب إلـــى مفــهوم الخبر والإخبار والفاعلية الوظيفية للخبر (من حيث هو خـــبر يروى للعظة والاعتبار). من هنا أطلقت "الأمثال" على كليلـــة ودمنة بوصفها حكايات (أو أخباراً أو أحاديث ذات مغزى). لقد تناول ابن وهب الكاتب كليلة ودمنة بوصفها أمثالاً فى ســـياق الحيل الفنية الجزئية التى تستخدم فى الصياغة الأدبيـــة مثــل الاستعارة وغيرها، ولم يضعها فى تصنيفه لأشكال النثر، ومثل هذا التناول قد يوحى بفهم ما لقيام "المثــل" علــى التصويــر، والتصوير فى هذه الحالة ليس إلا تجسيداً لفكرة ما من خـــلال شخوص (حيوانية أو غير حيوانية) تتحاور، وأحداث تتطــور وفق منطق خاص، غير أنه لم يشأ أن يعـــرض لمثــل هــذه التفصيلات، لأن معالجته للأمثال من خلال كليلة ودمنة كـــانت موجهة للمغزى الذى تحققه هذه الأمثال وترمى إليه فقط، وليس لخصائصها الشكلية المميزة من حيث هى حكايات. لقد تعــامل مع الأمثال تعامل الحكماء مستجيباً فى هذا للأهـــداف المعلــن عنها مسبقاً فى نص كليلة ودمنـــة نفســه، فتجــاوز "المثــل"

(الحكاية) إلى المغزى، حيث أصبح وسيطاً إلـــى المعنـــى أو الفكرة المجردة، واقتربت بهذا دلالة "المثل" (الحكاية) من دلالـة "المثل" بمعنى القول المأثور الذى يستشهد بـــه فـــى المواقـف المماثلة للأصل الذى صدر عنه.

وتساوت أمثال كليلة ودمنة لدى ابن وهب مع أمثال النـص القرآنى. وأمثال القرآن تشمل الصور المركبة التى غالبـــا مـــا تعتمد على التشبيه، وهو أمر يعرض له البلاغيون على نحـــو خاص، كما تشمل أيضاً قصص الأنبيـــاء والرســـل والأوليـــاء والصالحين الذين أشير إليهم فى النص القرآنى. غير أن ابـــن وهب كان معنياً بالأمثال القرآنية بمعنى القصص. وهذا يؤكـــد أن تناوله للمثل بوصفه "حكاية ذات مغزى" كان مرتبطاً بتحقيق تلك الغاية (المغزى). خاصة وأن القصص القرآنى قائم أساســاً على فكرة ضرب المثل للعظة والاعتبار حيث يصبـــح المثـــل قريناً للحجة ووسيلة للإقناع. وقد أشار **مصطفى ناصف** إلى أن دلالة المثل على القصة القرآنية كانت منذ وقت مبكر، حيـــث أخذت القصة مأخذ المثل، الذى يهدف إلى التعليم والعظة، [١٣]. ذلك أن الطبرى ذكر فـــى تفســـير الآيـــة القرآنيـــة: "إذ قـــال الحواريون: يا عيسى بن مريم هل يستطيع ربك أن ينزل علينـا مائدة من السماء؟" أن فريقاً من المفسرين ذهب إلى أن الله لـــم ينـــزل على بنى إسرائيل مائدة، وأن قصة المســـائـــدة مثـــل ضربه الله تعالى لخلقه نـــهاهم بـــه عـــن مســـاءلة نبـــى الله (الآيات)[١٤].

وربما يذكر فى هذا السياق – بتحفظ – جهد **ابن رشـــيق** فى تناول الأمثال القرآنية، خاصة ما أسماه بالأمثال الطـــوال،

وذلك فى باب من أبواب كتابه العمدة، خصصه للأمثال السائرة. وقد شمل هذا الباب الحكم الذائعة والأمثال السائرة من القرآن وأقوال الرسول والشعر والنثر، واستشهد ابن رشيق فى هذا القسم المخصص للأمثال الطوال بعدد من الآيات القرآنية التى ترتبط بالقصص القرآنى مثل: "ضرب الله مثلا للذين كفروا امرأة نوح وامرأة لوط.... ضرب الله مثلا للذين آمنوا امرأة فرعون..." (١٥) . وكأنه عدّ القصة المشار إليها فى كل من هاتين الآيتين، وغيرهما من الآيات المرتبطة بالقصص، من باب المثل يضرب للعظة والاعتبار. وفى هذا ما يدعو إلى القول بأن إحدى دلالات المثل – عنده – تقترب من مفهوم الأمثولة أى الحكاية ذات المغزى. لا سيما أن وصفه لهذه الأمثال بأنها طوال يشير إلى التفصيلات التى تقوم عليها، غير أن هذه التفصيلات ذات الطابع القصصى لا تعنيه إلا من حيث إفادتها المغزى، أى من حيث هى مثل يضرب أو مثال يُقاس عليه للتأسى والعبرة. ويزكى هذا القول وقوف ابن رشيق عند بعض الدلالات اللغوية للمثل، والتى تفيد "المثول بهدف التأسىّ والعظة والزجر والأمر، أو تفيد معنى المثال الذى يحذى عليه، ويجعل مقياساً لغيره" (١٦).

٤–كذلك استخدمت "الأمثال" مرة أخرى مقترنة بالقصص لدى بعض الفلاسفة المعنيين بالشعر، وأطلقت على كليلة ودمنة بوصفها نموذجاً للأمثال والقصص. وقد اكتسب المثل فى ذلك السياق صيغة دلالية جديدة، حيث أصبح يدل على "الخرافة" (١٧) التى تجاوز حدود الممكن والمحتمل فى المحاكاة الشعرية بسبب قيامها على عالم مختلق ليس له وجود قط (عالم الطيور

والحيوانات المتحاورة فى كليلة ودمنة). وقد وضعت الخرافة فى مقابل المحاكيات والتخييل الشعرى، وبدت مغايرة للمحاكاة الشعرية من حيث الغاية وطبيعة كل منهما؛ فالغاية من الخرافة هى التعقل أى إفادة رأى أو خبرة أو حكمة ما مستخلصة منها ومترتبة عليها. ومن هنا يصبح الخرق الذى تقوم عليه لحدود ما هو ممكن ومحتمل مجرد معبر للوصول إلى النتيجة أو الغاية المراد تحقيقها، ولا يخفى أن هذه الغاية هى التى تبرر قيام الخرافة أصلاً. وقد لاحظنا من قبل أن هذا التعقل من اختصاص فئة بعينها هى فئة العقلاء والحكماء، أشير إليها فى نص كليلة ودمنة ذاته. أما غاية التخييل فهى التأثير وليس التعقل أو إفادة رأى معين أو نتيجة تجربة ما. والتخييل فى الشعر – عند الفلاسفة – لا يعمل إلا بوصاية العقل وتوجيهه لارتباط عمله (أى التخييل) بالسلوك والانفعال الإنسانيين. إنه لا يستخدم لأداء فكرة ما، وإنما لاستثارة المتلقى للإقبال على فعل ما أو سلوك ما أو لتنفيره من آخر. وإذا عرفنا أن التخييل يعتمد على استخدام خاص للغة، يتمثل فى استخدام المجازات والصور البلاغية كافة بوصفها وسائط لتجميل معنى ما أو تقبيحه، حيث تكون هذه الوسائط مقصودة فى ذاتها لتحدث التأثير المطلوب؛ فإن "التزاويق" – على حد استعمال نص كليلة ودمنة – التى تعتمد عليها "الخرافة" بمصطلح الفلاسفة – تكون وسيلة لإثبات فكرة ما تقف وراءها، وعلى المتعقل استخدام فكره ورويته من أجل الوصول إليها. وهنا ربما تدخل "الخرافة" أى "الحكاية ذات المغزى" تحت المعانى العقلية التى أشار إليها **عبد القاهر الجرجانى** فى مقابل المعانى التخييلية.

وربما يلتقي عبد القاهر مع الفلاسفة في هـذاء حيث جعل المعاني العقلية، وهي التي يشهد العقل بصحتها، تشمل الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن الحكماء. (١٨) .

٥-لقد اكتسب "المثل": في نص **كليلة ودمنة** وعند **ابن وهب الكاتب والفلاسفة** معنى كلياً، بحيث دل على الحكاية ذات المغزى. وهذا يعني أنه يختلف بوصفه حكاية ذات مغزى – أو بوصفه خرافة تهدف إلى التعقل – عن الصور البلاغية الجزئية وعن المجاز بالمعنى البلاغي المحدود. وعلى الرغم من اقتراب المثل (الحكاية ذات المغزى) من القول المأثور، حين يختزل في المغزى أو الحكمة أو الفكرة العقلية المجردة، (١٩) فإن الدلالة الكلية له (بوصفه حكاية) تظل قائمة. وهو يختلف في الوقت نفسه عن "المثل" بمعنى القول المأثور أو السائر، على الرغم من ارتباط ذلك النوع من الأمثال بصورة كلية وهي "القصة المنشأ"، وعلى الرغم مما يتضمنه أحياناً في صياغته الموجزة من إحالة إلى الأصل القصصي الذي تولّد منه. ذلك أن العبارة المجردة أو حتى التصويرية التي يتشكل منها المثل تصبح هي الشاهد الثابت الذي لا يتغير (يلاحظ أن الثبات شرط من شروط المثل بمعنى القول المأثور أو السائر) حيث تختفي الصورة الحسية التفصيلية لتبقى العبارة الموجزة المجردة.

وبهذا تتردد دلالة "المثل" في الكتابات الأدبية والنقدية القديمة بين دلالة جزئية (الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة) ودلالة كلية (الحكاية ذات المغزى)، كما تتردد بين معنى حسي هو الأصل (القصة أو الموقف) وآخر عقلي هو

المغزى. وفى كل الحالات ينتمى المثل – بهاتين الدلالتين – إلى النثر ويختص به، ويصبح ذا صلة حميمة بشكل خاص من أشكال النثر وهو القصص، سواء كان فى النثر الأدبى أو النص القرآنى. إلا أن استعمال المثل بمعنى "الحكاية" أو "القصة" فى كتابات النقاد القدماء تم فى أضيق الحدود، وفيما يتعلق بكليلة ودمنة؛ ذلك أن الكتابات النقدية القديمة لم تعتن بالنصوص القصصية ذاتها، برغم ما حظى به كتاب كليلة ودمنة من اهتمام نسبى من النقاد.

٢–المثل بين المجاز والتشبيه

١–استخدام مصطلح "المثل" فى الكتابات البلاغية القديمة بمعنى التمثيل[٢٠]. وكان استعمال مصطلح "مثل" هو الأسبق، ذلك أنه كان من أول المصطلحات التى بدأت تظهر فى الدراسات القرآنية المبكرة للدلالة على المجاز أو الصور البيانية [٢١] . كما استخدم مصطلح "المماثلة" أيضاً بمعنى التمثيل [٢٢] ، إلا أن استعمال "المثل" كان اكثر تردداً فى الكتابات البلاغية التى كثيراً ما جمعت بين استعمال "المثل" أو "ضرب المثل" والتمثيل. ويبدو أن هذا التعدد فى المصطلح، الذى كان مظهراً من مظاهر عدم استقرار المصطلح البلاغى، هو الذى حدا بعبد القاهر الجرجانى إلى محاولة حسم هذا الأمر، فنص على أن كلا من المثل والمماثلة يستعمل بمعنى التمثيل [٢٣] . ولم يمنع هذا من تردد مصطلح "المثل" عنده بمعنى "التمثيل" [٢٤]. إلا أن استعماله "للمثل" و "الأمثال" ظل محفوفاً بكثير من عدم التحدد، حيث التبس عنده المثل بالمعنى

البلاغى – أى بوصفه صورة بلاغية – بالمثل بمعنى القول السائر أو الحكمة [25] وهذا ما تنبه إليه ابن رشيق حين فصل بين التمثيل والمثل (القول السائر) وجعل لكل منهما باباً مستقلا فى كتابه العمدة [26] . وعلى هذا قدم "التمثيل بوصفه صورة بلاغية، ثم عرض للمثل السائر، الذى شمل عنده القرآن والحديث النبوى والشعر والنثر.

وقد اختلفت النظرة إلى المثل (التمثيل) من حيث اختصاصه بالشعر فقط دون النثر، ذلك أن بعض المهتمين بالشعر – مثل **قدامة بن جعفر والفارابى** [27] **وابن سينا** – اعتبروا التمثيل أداة تصويرية تخص الشعر وحده، مثله مثل التشبيه والاستعارة. وبدا واضحاً عند الأخيرين أن اختصاص "المثل" (التمثيل) بالشعر يرجع إلى ارتباطه الحميم بالتخييل الشعرى، الذى يميز الشعر نوعياً عما عداه من الأشكال النثرية.

غير أن النظرة السائدة فى الكتابات البلاغية القديمة هى أن "المثل" (التمثيل) أداة من أدوات التصوير البيانى فى الشعر والنثر على حد سواء، كما يدخل فى هذا أيضاً النص القرآنى؛ ذلك أن معالجة البلاغة العربية "للمثل" تمت من خلال التعامل المباشر مع النص القرآنى والنصوص الأدبية شعراً كانت أم نثراً. وأياً كان الأمر، فقد قرن التمثيل سواء كان فى الشعر أم فى النثر بالمجاز، وجعل ضرباً من ضروبه مثل الاستعارة.

٢–قرنت الكتابات البلاغية (قبل عبد القاهر الجرجانى، ت ٤٧١ هـ) بين المثل والمجاز من حيث مخالفته الأصل، أو مقابلته الحقيقة، أو حمله المعنى على غير الظاهر. وشكلت

البدايات الأولى لهذا الاقتران عند **الجاحظ**، الذى استعمل المجاز فى التأويل (٢٨) . لقد جعل الجاحظ "المثل" وسيلة من وسائل تأويل المعنى وحمله على غير الظاهر، [٢٩] . لا سيما أن هذا التأويل كان دافعه فكره الاعتزالى القائم على التوحيد. وهذا ما يبديه تعليقه على قول أشهب بن رميلة:

هم ساعد الدهر الذى يُتقى به   وما خير كف لا تنوء بساعد

قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل، وهذا الذى تسميه الرواة البديع، وقد قال الراعى:

هم كاهل الدهر الذى يُتقى به   ومنكبه إن كان للدهر منكب (٣٠)

فالجاحظ يجعل الصورة فى قول الشاعر (ساعد الدهر) مثلا على التأويل خشية أن تنسب القدرة أو القوة إلى الدهر دون الله، وتلافياً لشبهة الاشتراك مع الله فى صفات تخصه. وإيثار الجاحظ لاستعمال المثل دون الاستعارة – حيث ينطبق المثل هنا على الاستعارة – يرجع إلى عدم شيوع مصطلح "الاستعارة" آنذاك، فضلا عن عدم استقرار المصطلح البلاغى بصفة عامة. [٣١] ومن هنا يرتد إطلاق "المثل" – بوصفه صورة من صور المجاز – عند الجاحظ إلى أسباب عقائدية، الأمر الذى يدعوه إلى تأكيد ذلك بقول الراعى السابق، الذى تراجع فيه الشاعر مشككاً فى نسبة هذه الصفات إلى الدهر دون الله (إن كان للدهر منكب).

إلا أن أخذ المجاز أو المثل على التأويل لم يرتبط دائماً بالجانب العقائدى على نحو مباشر عند من تعرض للمثل

والتمثيل فى الكتابات البلاغية المبكرة، فبعض شراح الشعر من اللغويين أطلقوا مصطلح "المثل" علـى الصـور الاسـتعارية المركبة بصفة عامة، وعلى القائم منها على التشخيص بشـكل ملحوظ. فأبو **عبيدة بن معمر بن المثنى** (ت ٢٠٩ هـ) فـى شرحه للنقائض يستعمل المثل بمعنى المجاز أو الاستعارة على التأويل [٣٢] كما جعل **ابن قتيبة** (ت ٢٧٦ هـ) التمثيل قسماً من أقسام المجاز [٣٣] . وعلى الرغم من دفاعه عن المجـاز، ونفيه صفة الكذب عنه، فهناك اختلاف واضح بيـن نظرتـى الجاحظ وابن قتيبة إلى المجاز بوصفه وسـيلة مـن وسـائل التأويل؛ ذلك أن المجاز عند الأخير ليس إلا طريقة من طـرق التعبير المعروفة والمدركة سلفاً لدى العرب القدماء. وبعبـارة أخرى تمثل المجازات عند ابن قتيبة جزءاً ثابتاً لا ينفصل عـن اللغة التى يستخدمها العرب؛ فهو ينظر إلى المجاز فى عبارات مثل: "نبت البقل، طالت الشجرة، أينعت الشجرة"، على أنه أمر مألوف ومتعارف عليه فى اللغة لدى الجميع. وهذا هـو أحـد مبررات الدفاع عن المجاز عنده، ونفى شبهة الكذب عنه [٣٤] .

ويعتمد **أبو جعفر بن النحاس** – وهو أحد شراح المعلقـات (ت٣٣٨هـ) – على المبدأ ذاته – عند ابـن قتيبـة – حيـن يستعمل مصطلح "التمثيل" ويطلقه على الاستعارة بشكل عام فى شرحه للمعلقات التسع، حيث نجده يبرر استخدام الاسـتعارات القائمة على التشخيص بأنها من الاستعارات المتكـررة عنـد العرب[٣٥].

ومن الواضح أن الصور الاستعارية التى كانت تعتمد على التخييل أطلق عليها القدماء مصطلح "تمثيل" بدلاً من الاستعارة،

وقد كان هذا بسبب عدم ثبات المصطلح البلاغى واستقراره، لا سيما أن بعض القدماء المتأخرين مثل صاحب **نضرة الإغريض** (وهو **المظفر العلوى** ت ٦٥٦ هـ) قد نوه بذلك فى حديثه عن الاستعارة قائلاً: "كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون: فلان كثير الأمثال. ولقبها بالاستعارة ألزم لأنه أعم، ولأن الأمثال كلها ليس تجرى مجرى الاستعارة...." [٣٦] .

ويشمل انتقاد **المظفر العلوى** كثيراً من الذين اهتموا بالتمثيل مثل قدامة **بن جعفر وأبى هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى**، ومن أهمهم قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) الذى جعل التمثيل خاصاً بالشعر وحده، وذلك حين رأى أنه يوازى "الكلام الشعرى" فى أحد تعليقاته على نموذج من نماذج التمثيل التى أوردها فى كتابه نقد الشعر [٣٧] . وبعبارة أخرى بدا التمثيل – عنده – سمة من السمات الجوهرية التى تميز لغة الشعر عما عداها، وقد اشترك فى هذا مع خمس خصائص أخرى "تنتج من تأليف المعنى والمبنى فى الشعر" هى المساواة والإشارة والإرداف والمطابق والمجانس، وهذه الخصائص تؤكد أن المعنى الشعرى له كيفية خاصة فى تقديمه من خلال التقديم المجازى [٣٨] . وعلى هذا عرف قدامة التمثيل بقوله: "أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى ما فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك أن المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"[٣٩] . فالتمثيل – عنده – يدل على التعبير عن المعنى المراد توصيله بصياغة غير مباشرة (تدل على معنى آخر). وكثير من النماذج الشعرية التى استشهد بها على التمثيل تدخل فى الاستعارة. وقد استخدم معظمها بوصفها شواهد على

التمثيل أيضاً عند كل من أبي هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـــ)، وابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـــ).

ولا يختلف تعريف التمثيل أو المماثلة عنـــد أبـــى هـــلال العسكرى، وابن سنان الخفاجي عن تعريف قدامـــة لـــه، فـــهو عندهما صورة من صور المجاز، حيث تستخدم العبـــارة فـــى غير معناها، أو يشار إلى المعنى بتعبير لا يدل عليه مباشـــرة [٤٠] . وعلى الرغم من ذلك فقد اعترض أبو هلال العســـكرى على أحد الشواهد، التى استخدمها قدامة فى حديثه عن التمثيـــل [٤١] مشيراً إلى أنه أقرب إلى الاستعارة. ورغم هذا الاعتراض فقد كانت شواهد التمثيل عنده تشمل الاستعارة كذلك[٤٢]. إلا أن الصور التمثيلية التى أوردها العسكرى ليست إلا مجموعة مـــن التعبيرات الشائعة الثابتة المتواطأ عليها لدى العرب القدماء، إذ هى معروفة سلفاً ومتداولة فيما بينهم مثل قولهم: "فلان نقى الثوب؛ يريدون به أنه لا عيب فيه. وليس موضوع نقاء الثوب البراءة من العيوب؛ وإنما استعمل فيه تمثيلاً". وكذا قول امرئ القيس:

ثيابُ بني عوف طهارى نقية   وأوجههم عند المشاهد غران

وكذلك قولهم: "فلان طاهر الجيب"؛ يريدون أنه ليس بخـائن ولا غـادر. وقولهـم: "فـلان طيـب الحُجـزة"؛ أى عفيـف.... وقـال الأصمعى: "إذا قـالت العـرب: الثـوب والإزار؛ فإنــهم يريـدون البدن، ... ويقولـــون: فـلان أوسـع بنـى أبيـه ثوبـا؛ أى أكـثرهم معروفاً. وفلان غمْر الرداء؛ إذا كان كثير المعروف.. قال كُثير:

غمر الرداء إذا تبسم ضاحكاً   غلقت لضحكته رقاب المال

وكذلك قولهم: فلان رحب الزراع، وفلان دنـس الثـوب؛ إذا كـان غادراً فاجراً.... [٤٣] .

يصدر أبو هلال العسكرى هنا عن المبدأ ذاته الذى وضعه ابن قتيبة، وطبقه أبو جعفر بن النحاس، وهو أن التمثيل فضلاً عن أنه يشمل الاستعارات المركبة والقائمة على التشخيص، فهو يرتد أيضاً إلى كثير من التعبيرات الثابتة والشائعة الاستخدام مما قالته العرب، واستعمله الشعراء، فيما بعد. وإذا كان الرجوع إلى اللغة (الاستخدام اللغوى المتداول) مظهراً من مظاهر قبول التعبيرات التمثيلية القائمة على المجاز، وتبريراً لوجودها فى الوقت نفسه، فإن هذا يكشف - من وجه آخر - عن معنى من معانى المثل (التمثيل) عند البلاغيين، يقرب قليلاً من "المثل" بمعنى القول السائر أو المأثور فى كتب الأمثال. ومن هنا كان التداخل بين المثل بهذا المعنى الأخير، والمثل بمعنى التمثيل البلاغى. ودلالة التمثيل - هنا - على التعبير الشائع تختلف عن الأقوال الشعرية الخاصة ببعض الشعراء التى تحولت فى ذاتها إلى أمثال ذائعة لما تنطوى عليه من الحكمة.

وقد حدد قدامة من الصور التى سماها تمثيلاً (ما يجرى منها مجرى المثل لفظاً ومعنى)، وهو ما ينطبق على قول الشاعر:

ألم تك فى يمنى يديك جعلتنى ... فلا تجعلنى بعدها فى شمالكا
ولو أننى أذنبت ما كنت هالكاً ... على خصلة من صالحات خصالكا

قال قدامة:

فعدل عن أن يقول فى البيت الأول أنه كان مقدماً فلا يؤخره، أو مقرباً فلا يبعده، أو محتبى فلا يجتنبه، إلى أن قال إنه كان فى

يمنى يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذى قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل [٤٤].

من الواضح أنه يفرق مبدئياً بين المثل بوصفه قولا سائرًا والتمثيل البلاغى الاستعارى، فليس كل تمثيل يمكن أن يجرى مجرى المثل، والدليل على ذلك شواهده، التى استدل بها على التمثيل، ولم يعقب عليها بمثل ذلك التعقيب السابق. وإذا تأملنا تعليقاته على الأبيات التى عدّها نماذج للتمثيل وجدنا التمثيل عنده لا يعنى "مثلا" وإنما هو ذلك التعبير غير المباشر الذى يعتمد على "الإشارة" أو "الإيماء"، وقد تكون هذه "الإشارة" "بعيدة" أو "بعيدة ظريفة". وقد يكون "الإيماء" أيضاً إيماءً غريباً ظريفاً [٤٥]. وارتباط التمثيل بالإشارة والإيماء يرجع إلى اختصاص التمثيل بالشعر واللغة الشعرية ذات الطبيعة الخاصة عند قدامة، وإلى كون التمثيل وسيلة من وسائل التعبير التخييلى والإيحائى التى يلجأ إليها الشاعر.

وقد تكرر إيراد هذا الشاهد الذى أورده قدامة عند أبى هلال العسكرى وابن سنان الخفاجي، بوصفه شاهداً على المماثلة عند الأول، والتمثيل عند الثانى. ونظراً لاهتمام أبى هلال العسكرى برد التعبير إلى أصله، فقد ذكر أن الأصل الأول لهذه المماثلة قول طرفة:

أبينى أفي يمنى يديك جعلتنى فأفرح أم صيرتنى فى شمالك

ومن هنا يمكن أن نفهم السبب الذى جعل قدامة يخص قول الرماح بن ميادة السابق بأنه التمثيل (الذى يجرى مجرى المثل). فالشاعر استخدم الصورة التمثيلية ذاتها، لكن فى سياق آخر مغاير للسياق الأصلى (الغزل). وهذا يعنى أن هذا التعبير

الثابت الجاهز أصبح بمثابة المثل الذى يمكن أن يستشهد به فى الموقف المماثل للموقف الأصلى الذى استخدمه فيه الشاعر الأول. (الشاعر كان مقرباً ممن يحب، ثم أصبح لا يحظى بهذه المكانة). وعلى هذا تحول التمثيل إلى تعبير ثابت أو "مثل" كما رأى قدامة. ومما يؤكد هذا أن قدامة استخدم مصطلح "المثل" فى تعقيبه على شاهد آخر من شواهد التمثيل عنده، وهو قول الشاعر:

راح القطين من الثغراء أو بكروا   وصدفوا من نهار الأمس ما ذكروا

قالوا لنا وعرفنا بعد بينهم   قولا فما وردوا عنه وما صدروا

قال قدامة: فقد كان يستغنى عن قوله "فما وردوا عنه ولا صدروا" بأن يقول فما تعدوه أو تجاوزوه، ولكن لم يكن له موقع الإيضاح وغرابة المثل، لقوله: فما وردوا عنه ولا صدروا" (٤٦) . واستعماله لمصطلح "المثل" الذى ينطبق على قول الشاعر "فما وردوا عنه ولا صدروا" يرجع إلى شيوع استعمال الورود والصدور فى غير معنييهما الأصليين، من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

بأنا نورد الرايات بيضا   ونصدرهن حمراً قد روينا

ومن اللافت للانتباه أن أبا جعفر بن النحاس - وهو معاصر لقدامة - عدّ هذا البيت تمثيلاً (٤٧) . ولعلنا لم ننس أن أبا جعفر بن النحاس ردّ كثيراً من الاستعارات التشخيصية، التى عدّها تمثيلات، إلى أنها من التعبيرات المتكررة عند العرب القدماء.

لقد بدأ النظر إلى المثل (التمثيل) على أنه مرادف للمجاز عند الجاحظ، وقد أكدت الشواهد التى استخدمت فى الكتابات

البلاغية عند الجاحظ وغيره أن المعنىّ بهذا المجاز هو الاستعارة المركبة خاصة، أو الاستعارة القائمة على التشخيص. كما أظهرت شواهد البلاغيين أيضاً أنه كان يُقصد به التعبير الاستعارى الشائع، الذى استخدم عند العرب الأولين أو المتداول. ومن هنا تداخل المثل مع التمثيل، بحيث تحول التمثيل البلاغى أحياناً إلى "مثل"، خاصة عند قدامة ابن جعفر فى القرن الرابع الهجرى. ثم تحدد النظر إلى "التمثيل" بوصفه ضربا من ضروب الاستعارة بعد ذلك مع بداية القرن الخامس الهجرى، كما ذهب إلى ذلك **الباقلانى** (ت ٤٠٣ هـ) (٤٨) وهذا ما استقر لدى **ابن رشيق** (ت ٤٥٦ هـ) أيضاً، الذى نص على أن التمثيل ضرب من ضروب الاستعارة، (٤٩) فضلا عن أن شواهده التى استدل بها على التمثيل كانت تمثل الاستعارات المركبة والقائمة على التشخيص. ومن هنا نجد ابن رشيق ينتقد من يخلط بين "المثل" بمعنى القول السائر، مثل: "أن تسمع بالمعيدى خير من أن تراه" أو "على أهلها جنت براقش" وبين التمثيل البلاغى، وذلك تعقيباً على قول الحطيئة:

قوم إذا عقدوا عقداً لجارهم   شدوا العناج وشدوا فوقه الكربا (٥٠)

قال ابن رشيق: و "أما قولهم فى تنسير ما يقع فى الشعر من جنس قول الحطيئة:

"شدوا العناج وشدوا فوقه الكربا" هو مثل؛ فإنما ذلك مجاز، أرادوا التمثيل" (٥١)

ينبه ابن رشيق إلى أن استخدام الشاعر إحكام شد الحبال التى تمسك بالدلو – الذى يُدلى فى البئر حتى لا يقع – للدلالة على تمسك من يمدحهم بعهودهم مع جيرانهم وثباتهم عليها

دلالة على شدة وفائهم – استخدام مجازى يدخل تحت ما سبق أن سماه بالتمثيل. وليس التمثيل عنده إلا ضربا من ضروب الاستعارة. وعلى هذا فإن قول الحطيئة يتضمن تمثيلاً استعارياً. وهناك فرق كبير بين "المثل" كما حدده ابن رشيق والتمثيل الاستعارى أيضاً.

٣–غير أن النظرة إلى المثل "التمثيل" بوصفه مجازاً أو ضرباً من ضروب الاستعارة بدأت تأخذ مساراً جديداً عند **عبد القاهر الجرجانى** (ت ٤٧١ هـ). لقد جعل عبد القاهر التمثيل قسماً رئيساً من أقسام المجاز، وجاء هذا التصنيف واضحاً فى دلائل الإعجاز. قال عبد القاهر:

"وأما المجاز فقد عول الناس فى حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز، والكلام فى ذلك يطول... وأنا أقتصر ههنا على ذكر ما هو أشهر منه وأظهر. والاسم والشهرة فيه لشيئين: الاستعارة والتمثيل، وإنما يكون التمثيل مجازاً إذا جاء على حد الاستعارة" (٥٢).

لقد عدّ عبد القاهر التمثيل صنفا من أصناف المجاز، مثله مثل الاستعارة. ومعنى المجاز هنا قائم على نقل الألفاظ من معناها الأصلى إلى معنى آخر مغاير. إلا أن تصور عبد القاهر للتمثيل على أنه مجاز استعارى يبدو كما لو كان وضعاً غير ثابت، ليس دائماً ولا أصلياً؛ ذلك أن الأصل فى نظرته إلى التمثيل أنه قسم من أقسام التشبيه. ولو نظرنا إلى تحليله للشواهد التى يستدل بها على التمثيل الاستعارى، وجدناه يردها إلى أصلها وهو التشبيه؛ بل إن التشبيه يصبح أصلاً للاستعارة والتمثيل المجازى مع اختلاف:

و"أما التمثيل الذى يكون مجازاً لمجيئك به على حد الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردد فى الشىء بين فعله وتركه: " أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى". فالأصل فى هذا: أراك في ترددك كمن يُقدم رجلاً ويؤخر أخرى، ثم اختصر الكلام، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة، كما كان الأصل في قولك: "رأيت أسداً"، رأيت رجلا كالأسد، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة. وهكذا كل كلام رأيتهم قد نحوا فيه نحو التمثيل، ثم لم يفصحوا بذلك، وأخرجوا اللفظ مخرجه إذا لم يريدوا تمثيلاً" (٥٣).

لقد تردد التمثيل عند عبد القاهر بين المجاز الاستعارى والتشبيه. وعلى الرغم من أنه حاول أن يضع حدوداً تفصل بين المثل والتشبيه والاستعارة، بعد أن جعل هذه الأنواع الثلاثة أصولاً كبرى للكلام وأقطاباً تدور حولها المعانى، (٥٤) فإن تناوله لهذه الأصول يكشف عن التداخل والتشابك فيما بينها، بحيث يصبح التشبيه أصلا للتمثيل والاستعارة، كما تقوم الاستعارة مرة على التشبيه (وهنا تصبح فرعاً من أصل) ومرة على التمثيل (وهنا تصبح فرعاً من فرع). لقد جعل عبد القاهر التشبيه قاعدة ينطلق منها مرة إلى التمثيل ومرة إلى الاستعارة. ومع أن ابن رشيق جعل التشبيه أصلاً للتمثيل والاستعارة على حد سواء، (٥٥) فإن عبد القاهر حاول أن يُنظر لهذه المسألة ويقعدها (٥٦) بشكل أكثر تفصيلاً، محدداً أوجه الالتقاء من عدمه بين الأصول والفروع.

والمبدأ العام فى التفرقة بين الاستعارة والتشبيه وكذلك التمثيل القائم على التشبيه – عند عبد القاهر – هو أن الألفاظ

فى الاستعارة تستعمل استعمالاً مخالفاً لاستخدامها الحقيقى، ونقلها من مجالها الدلالى الخاص بها إلى مجال دلالى آخر. وشرط هذا الانتقال من المعنى الأصلى إلى المعنى المجازى، أن تكون هناك علاقة مشابهة بينهما. لكن هذا لا يستدعى القول بأن التشبيه هو الاستعارة، أو أن أى تشبيه يصلح لأن يصبح استعارة، وبالتالى لا يصح أن نقول إن أى تمثيل يصلح لأن يكون استعارة، لأن الاستعارة تقوم على إسقاط ذكر المشبه.(٥٧) وهذا لا يصح فى جميع الأحوال، أى عندما لا تكون المشابهة صريحة وواضحة ويكون وجه الشبه غامضاً. (٥٨) وفى هذه الحالة يصبح للتمثيل (الذى هو قسم من أقسام التشبيه) أهمية خاصة، حيث تبدو بعض صورة أكثر تعقيداً من الاستعارة.

والاستعارة – عند عبد القاهر – بناء على ما سبق "ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل" (٥٩) وتفصيل ذلك أنها تقوم على المشابهة، التى تقتضى وجود مشبه ومشبه به، كما هو الحال بالنسبة للتشبيه والتمثيل غير الاستعارى. غير أن الاستعارة التى تقوم على التشبيه تختلف عن الأخرى، لأن المشابهة فى الحالة الأولى تكون حسية، وفى الحالة الثانية تكون عقلية. يقول عبد القاهر:

"…. فإذا كان الشبه بين المستعار منه والمستعار له من المحسوس والغرائز والطباع، وما يجرى مجراها من الأوصاف المعروفة، كان حقها أن يقال إنها تتضمن التشبيه، ولا يقال إن فيها تمثيلاً وضرب مثل. وإذا كان الشبه عقلياً جاز إطلاق التمثيل فيها، وأن يقال ضُرب الاسم مثلا لكذا، كقولنا ضُرب النور مثلا للقرآن والحياة مثلاً للعلم" (٦٠) .

يختلف التمثيل الاستعارى – عند عبد القاهر – عن الاستعارة القائمة على التشبيه، لأن علاقة المشابهة فى التمثيل الاستعارى لا تكون واضحة وصريحة، لأنها غير محسوسة. ويطلق عبد القاهر على هذا النوع من الاستعارة اسم "المثل"، سواء كان التمثيل الاستعارى مفرداً أو مركباً فهو يضرب مثلا لشيء آخر. ومن هنا تأخذ شواهده على التمثيل الاستعارى شكل العبارات النمطية الثابتة، التى يمكن أن تستخدم فى سياقات متعددة تناسبها، ومن هذه الشواهد:

-أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى.

-أراك تنفخ فى غير فحم.

-ما زال يفتل منه فى الذروة والغارب.

-أخذ القوس باريها.

-هل يجمع السيفان فى غمد ؟ (٦١)

وعلى هذا يكون السؤال: هل يمكن القول إن المثل (أو التمثيل) عند عبد القاهر، والذى يشمل -فقط- الاستعارات التى تكون المشابهة فيها عقلية ومنتزعة من عدة أشياء يشكل نمطاً ثابتاً خاصاً بالتمثيلات الاستعارية لا تتجاوزه إلى غيره؟ وهل اقتصار التمثيلات الاستعارية على هذا النمط من العبارات ذات المضمون الحسى والصياغة الثابتة تجعل التمثيل الاستعارى يقترب من المثل بمعنى القول السائر؟

٤-لم يول عبد القاهر التمثيل الاستعارى الاهتمام نفسه الذى أولاه للتمثيل، الذى عدّه قسماً من أقسام التشبيه. لقد احتفى بالتمثيل من زاوية عنايته البالغة بالتشبيه أصلا والتمثيل فرعاً منه، لكنه جعل له خصوصية تكاد تفرده عن هذا الأصل.

فالتمثيل وإن كان يستند إلى المشابهة مثله مثـل التشـبيه، فهو يعد نقلة عقلية تتجاوز التشبيه ووضوحه، الذى يؤدى إلـى سرعة إدراك وجه الشبه إذ ينتمي – غالبا – إلـى مدركـات الحس أو ما يتصل بالغرائز أو الأخلاق؛ فيشبه الشيء بالشـيء من جهة الصورة والشكل أو الهيئة أو اللـون أو الصـوت أو المذوقات أو المشمومات، بحيث تبدو الصفة المـراد إثباتـها محسوسة فى طرفى التشبيه. (٦٢) أما التمثيل فوجه الشبه فيـه يحتاج إلى التأول العقلي بسبب عدم وضوحه كما هو الحال فى التشبيه؛ ذلك أن الاشتراك في الصفة يمثل وجوداً حقيقياً فـى التشبيه فى حين يكون تقديرياً فى التمثيل. (٦٣) وهذا يرجع إلـى أن التمثيل يقوم على الجمع بين أشياء بعيدة مختلفة لا يقع عليها غير الحاذق، ومن هنا فهى تتطلب مـزيداً مـن التأمـل والتـدقيق والفكر (٦٤) .

ويتفاوت التأول فى التمثيل – بسبب بعد طرفيـه وعـدم وضوح العلاقة بينهما حسيا – بين الوضوح الذى يكاد يجعلـه قريباً من التشبيه الصريح، وبين الدقة التى تتطلب قـدراً مـن التأول أو مزيداً منه، عندما يصل الأمر إلى حد الغموض. (٦٥) ورغم أن عامل الإفراد والتركيب ليس هو الحاسم فى التفرقـة بين التشبيه والمثل عند عبد القاهر، فإنه يعد من العوامل التـى تصل بالتمثيل إلى أعلى درجات التأول؛ ذلك أن الشبه العقلـى قد ينـزع من شىء واحد أو من عدة أمور مجتمعة، كمـا أن وجه الشبه يتحقق فى حالة التركيب من جملـة مـن الكـلام وترتيب الكلام على نحو مخصوص، يكوّن مجموع الصـورة،

حتى في حالة التركيب يتفاوت التمثيل أيضـــاً تبعـــاً لمســـتوى التركيب نفسه.

من أبسط صور التمثيل التى يطرحها عبد القـــاهر تمثيـــل اللفظ بالعسل في الحلاوة ذلك أن وجه الشبه هنا منتزع من أمر واحد، حيث يمكن انتزاعه من حلاوة العسل، والاشتراك فـــى صفة الحلاوة أمر تقتضيه اللذة التى يسببها اللفظ للنفس، والتـــى تشابه اللذة الناتجة عن حلاوة العسل. أما التمثيل الـــذى يبـــدو أكثر تركيباً، فهو الذى يكون وجه الشبه فيه منتزعاً من عـــدة أمور. ومثاله الآية القرآنية: "مثل الذين حُمّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً. "فالشبه هنا كما يقول عبد القاهر "منتزع من أحوال الحمار، وهو يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم ومستودع ثمر العقـول، ثـم لا يحس بما فيها، ولا يشعر بمضمونها ولا يفرق بينها وبين سـائر الأحمـال التـى ليست من العلم فى شيء ولا من الدلالة عليه بسبيل، فليس له مما يحمل حـ... سوى أنه يثقل عليـه، ويكـد جنبيـه، فـهو كمـا تـرى مقتضـى أمـور مجه ونتيجة لأشياء ألفت وقرن بعضها إلى بعض". (٦٦) فوجـــه الشـــبه مستمداً من الحمل مطلقاً، وإنما من الحمل مقترنـــاً ... والجهل بها؛ ذلك أنه ليست هناك علاقة مشابهة بي... والحمار، وإنما تتحقق فى حالة اقتران الحمل با... بها. والأمر نفسه ينطبق على تمثيل من يسع... نتيجة مسعاه وعمله بالقابض على الماء، ... إلى القبض فى ذاته أو على إطلاقه، ... والنسبة بينهما. (٦٧) والشبه فى هذ... جملة من الكلام مرتبة بشكل م... جزء دون جزء وإلا اختل ا...

ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحاً، حين يتصاعد وجه الشبه العقلى ليصل إلى أعلى درجات التأول، ليصبح عقلا محضا على حد قول عبد القاهر، حين يصبح التمثيل أكثر تركيباً، فيقع فى عدد كثير من الجمل المتوالية، كما يتحقق فى بعض الأمثال القرآنية. يقول عبد القاهر:

"ينبغى أن تعلم أن المثل الحقيقى والتشبيه، الذى هو الأولى بأن يسمى تمثيلاً لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر، حتى أن التشبيه كلما كان أوغل فى كونه عقلياً محضاً، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر. ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل "إنما مثلُ الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نَبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زُخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس". كيف كثرت الجمل فيه حتى أنك ترى فى هذه الآية عشر جمل إذا فصلت، وهى وإن كان قد دخل بعضها فى بعض حتى كأنها جملة واحدة، فإن ذلك لا يمنع من أن تكون صور الجمل معنا حاصلة تشير إليها واحدة واحدة. ثم إن الشبه منتزع من مجموعها من غير أن يفصل بعضها عن بعض وإفراد شطر من شطر، حتى أنك لو حذفت منها جملة واحدة من أى موضع كان أخلَّ ذلك بالمغزى من التشبيه". (٦٨)

لا تخفى هنا رؤية عبد القاهر الكلية للصورة التمثلية حيث يقع المشبه به – الذى يوازى دورة الحياة الدنيا بمراحلها المتعاقبة، والتى تنتهى بالزوال والفناء – فى عشر جمل متوالية ومتداخلة وقد شكلت كُلاًّ يصعب أن يفصل فيه جزء عن الآخر، أو يتقدم أو يتأخر عن موضعه، حتى لا تختل الصورة المشكلة من مجموع هذه الأجزاء وفق هذا الترتيب، وبالتالى يفتقد المغزى المستفاد منها. وقد شكّل تعاقب الجمل فى هذا التمثيل نمطاً شبيهاً بالنمط القصصى الذى يعتمد على توالى الأحداث وتصاعدها، وذلك من خلال التصوير الحسى، الذى يبين فى هذه الآية كيف تؤول الحياة الدنيا إلى زوال بهدف استخلاص العبرة والعظة. من هنا تحول "المثل" عند عبد القاهر إلى معنى كلى تجاوز النمط الجزئى للصورة البلاغية المعتادة. لكن عبد القاهر لم يكن معنياً بهذه النظرة الكلية بقدر ما كان معنياً بالكيفية التى يستخرج بها وجه الشبه العقلى من مجموع هذه الصورة، ليستدل بهذا على فكرة مؤداها أن جوهر التمثيل يتحقق من خلال بعده عن التشبيه الظاهر الصريح، وكلما ازدادت مسافة هذا البعد أصبحت الصورة تمثيلاً. وأياً كان الأمر، فقد شكّل هذا النوع من التمثيل القرآنى نمطاً عالياً من أنماط التمثيل عند عبد القاهر لاعتماده على التأويل العقلى، الذى يقتضيه نوع من الغموض المستحب الناتج عن بعد العلاقة بن طرفى التمثيل، فضلا عن قيام التمثيل على التركيب، الذى يدعم بدوره ذلك بالغموض بل الإغراق فى التأويل.

لقد كان "المثل" عند عبد القاهر وضعاً خاصاً من أوضاع التشبيه والاستعارة. لكن عنايته الشديدة بالتمثيل بوصفه تشبيها

عقليا كانت هى الغالبة. وقد تدرجت مستويات المثل بالمعنى البلاغى وفقا لدرجة التأويل فيه، الذى كان يرتد إلى بعد العلاقة بين طرفيه، ثم إلى تراوحه بين الإفراد والتركيب. حيث كان اعتماد التمثيل على التركيب عاملاً من عوامل تدعيم فكرة التأول العقلى، الذى يميز التمثيل عن التشبيه، كما كان عاملاً مهما فى مجاوزة النظرة الجزئية إلى التمثيل بوصفه صورة بلاغية. وتضمنت بعض أنماط "المثل" (التمثيل) – عند عبد القاهر – التعبيرات الشائعة والمتداولة، التى تدخل ضمن الأمثال بمعنى الأقوال السائرة، وتستخدم على سبيل التشبيه اعتماداً على الأداة أو على سبيل الاستعارة. وعلى الرغم من تنويه عبد القاهر فى بداية تناوله لموضوع التمثيل بأنه سيعرض للتمثيل من حيث اختصاصه بالشعر، فإن تناوله لتفصيلات الموضوع جاوزت الشعر إلى النثر فالنص القرآنى والأحاديث النبوية. الأمر الذى جعله يؤكد السمة العقلانية للتمثيل، ويدخله ضمن المعانى العقلية الصادقة مستبعداً إياه من المعانى التخييلية. وهو ما سيتضح فى تناوله للتقديم الحسى للمثل.

٣-المثل بين الحس والعقل

١-عُد "المثل" (التمثيل) فى الكتابات البلاغية – كما سبق أن تقدم – نوعاً من أنواع الصورة البلاغية التى تحقق وجودها فى النص القرآنى والشعر والنثر على حد سواء. ومن هنا ارتبط المثل بوصفه صورة بلاغية بحقلى الدراسات الأدبية التى تعنى بالشعر والنثر والدراسات القرآنية التى تتعلق بتفسير

النص القرآنى وبيان أوجه الإعجاز فيه. وقد تداخل هذان الحقلان الدراسيان إلى حد كبير بسبب رجوع أصحاب الدراسات القرآنية إلى الشعر العربى القديم والنثر لحل كثير من المشكلات الأسلوبية التى عرضت لهم فى النص القرآنى. وقد كان لدراسة المتكلمين وغيرهم للنص القرآنى تأثيرها البالغ فى النهوض بالبحث البلاغى – بصفة عامة – عند العرب قديماً، كما كان لها دورها الكبير فى تطوير مبحث المجاز وبلورته وتحديد أنواعه. (٦٩) .

وقد ربطت الكتابات البلاغية بين التصوير البلاغى والتقديم الحسى للمعنى منذ الجاحظ، الذى لفت انتباه البلاغيين إلى طبيعة الدور الذى تؤديه الإحساسات البصرية فى عملية تشكيل الشعر. (٧٠) وكان للنص القرآنى دوره فى إثراء هذا الجانب لاعتماده على التصوير الحسى – ممثلا فى التشبيهات والاستعارات – للمعانى المجردة، وما نتج عن ذلك من تأثير فى تأدية هذه المعانى وتيسير إدراكها، مما أثار اهتمام **الرُّمّانى**، الذى أدرك أن التقديم الحسى فى الصور البيانية القرآنية قد ارتبط بتوضيح المعنى وإبانته وتقريبه، بحيث أصبح ذلك التقديم الحسى – الذى يعتمد فى الغالب على ما يدرك بصريا – للتشبيهات والاستعارات معياراً من معايير بلاغة الصورة. ويبدو أن "الرُّمّانى لعب دوراً كبيراً فى رسم المعالم الكبرى لوظيفة الصورة فى الموروث النقدى والبلاغى". (٧١) وكان لهذا تأثيره فى الكتابات البلاغية المتأخرة عنه، مثلما نجد عند **العسكرى وابن جنى وابن سنان الخفاجى** (٧٢) ذلك أنه رسخ عند هؤلاء ارتباط وظائف الصورة البلاغية بخاصية

التقديم الحسى. وعلى هذا أصبحت الصورة البليغة – تشبيها كانت أم استعارة – هى التى تحقق النقلة من المعنوى إلى الحسى مستهدفة الإبانة والتوضيح. فالتشبيه البليغ عند الرمانى هو الذى يخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، [٧٣] والسبب فى ذلك أن التقديم الحسى للتشبيه هو الذى يعين على بيان المعنى وتوضيحه، ومن ثم تقويته فى النفس. ومن هنا ارتبط بالتأثير.

وقد انسحبت هذه النظرة التى تعنى بالتقديم الحسى للصورة على "المثل" (التمثيل) عند ابن سنان الحفاجى، الذى كان له اهتمام خاص بالتمثيل من حيث إنه وسيلة لبيان المعنى وكشفه وإيضاحه، وذلك من خلال التقديم الحسى للمعنى، أى بواسطة المثال الحسى، الذى يكون دائماً أكثر وضوحاً وبياناً من الممثل له. [٧٤] وشواهد ابن سنان على التمثيل اقتصرت على التمثيل الاستعارى. وبدا واضحاً أن الأصل الذى يرتد إليه التقديم الحسى للصورة – أو التمثيل – عنده يرجع إلى قيام المجاز على معنى أصلى حقيقى، ومعنى فرعى مجازى، وذلك من خلال تناوله لبعض التمثيلات الاستعارية كما فى قول الرماح بن ميادة:

ألم تك فى يمنى يديك جعلتنى فلا تجعلنى بعدها فى شمالكا

قال ابن سنان: "فأراد إن كنت عندك مقدماً فلا تؤخرنى، ومقرباً، فلا تبعدنى، فعدل فى العبارة عن ذلك إلى أنى كنت فى يمينك، فلا تجعلنى فى شمالك، لأنَّ هذا المثال أظهر للحس".

كما قال ابن سنان تعقيباً على قول الشاعر:

تركت يدى وشاحاً له وبعض الفوارس لا يعتنق

"فعبر عن قوله عانقته بأننى تركت يدى وشاحاً له، فأوضح المعنى حين جعل له مثالاً معروفاً مشاهداً". (٧٥)

فالتعبير التمثيلى – المجازى – بديل للمعنى الأصلى والفارق بينهما أن الأول يقوم بتوضيح المعنى من خلال الحس الذى يمكن معاينته بالبصر. واهتمام ابن سنان بالتقديم الحسى للتمثيل مرتبط باهتمامه بالتقديم الحسى للصورة التشبيهية، بصفة عامة، حيث يبدو هذا التقديم الحسى معياراً لحسن التشبيه وجودته: "والأصل فى حسن التشبيه أن يُمثّل الغائب الخفى الذى لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد"(٧٦).

ويأتى ابن سنان بالتشبيهات القرآنية مبيناً كيف يبرز التشبيه المعنى المجرد بشكل حسى تصويري. ومن الملاحظ أن هذه التشبيهات دخلت عند عبد القاهر – وهو معاصر لابن سنان – ضمن التمثيل بوصفه قسماً من أقسام التشبيه. ورغم أن ابن سنان اقتصر فى تقديمه للتمثيل على التمثيل الاستعارى، فإن الحدود لم تكن واضحة عنده بين التشبيه والتمثيل غير الاستعارى. وأياً كان الأمر فقد مهد هؤلاء لاهتمام عبد القاهر الكبير بالتقديم الحسي للتمثيل على وجه خاص.

٢–وفكرة التقديم الحسي للمعنى فى البلاغة العربية القديمة ذات صلة بالطروحات الفلسفية فى الثقافة العربية القديمة مما يتعلق بنظرية المعرفة وطبيعة الإدراك الإنسانى، حيث عوض علم النفس القديم للإدراك الإنسانى، الذى انقسم إلى قسمين رئيسين؛ أولهما الإدراك الحسي، والآخر الإدراك العقلي.وقد

جُعل الإدراك الحسي مسئولا عن المعرفة الحسية التى تشكل – بدورها – البداية الأولى للتعلم، والتى يترتب عليها بعد ذلك معرفة المعقولات. وبعبارة أخرى جُعلت المعرفة الحسية التى يقدمها الإدراك الحسي من خلال الحواس وسيلة يتوسل بها الإدراك العقلي، إذ لا يتم الإدراك العقلى فى الأغلب الأعم دون رجوع إلى ما يقدمه الحسى. (٧٧) من هنا يتحول التصوير الحسي (المعتمد على الصورة البلاغية) إلى وسيلة معرفية تُقرب المعانى المجردة التى يصعب على المرء استيعابها عقلا دون معاونة الحس. وهذا التصوير الحسى مرتبط بطبيعة الحال بغايات أبعد من مجرد الإفهام، ربما تكون أخلاقية أو تربوية تهذيبية أو للتأثير فقط.

وقد كانت مسألة التمييز بين معرفة الحس ومعرفة العقل موضوع خلاف شديد بين المتكلمين. عرض له **التوحيدى** فى إحدى مقابساته، وذلك فى إطار مسألة أوسع وهى معرفة الله، وما إذا كانت هذه المعرفة تتم بطريق العقل ضرورة واضطراراً أم بطريق الحس استقراء واستدلالا؟ وعليه فقد طرحت فكرة أن للعلم طريقين؛ أحدهما طريق العقل، والآخر طريق الحس: "كل مطلوب من العلم إما أن يطلب بالعقل فى المعقول أو بالحس فى المحسوس... فلهذا هو من الشاهد إلى الغائب ساغ أن يُظن تارة أن معرفة الله اكتساب واستدلال، لأن الحس يتصفح ويستقرى، بمؤازرة العقل ومظاهرته تحصيله، وأن يُظن تارة أخرى أنها ضرورة لأن العقل السليم من الآفة البرىء من العاهة يحث على الاعتراف بالله تقدس اسمه...." (٧٨) فمعرفة الحس مادية جزئية، تبدأ بما هو عينى مشاهد أو محسوس لتصل إلى ما هو غائب وغير محسوس. ومن هنا

جاز أن تكون معرفة الله من خلال الاستقراء العينـــى، الـذى يصل بصاحبه إلى الاستدلال، ولكن برعاية العقل الذى يستطيع – وحده فقط – أن يحقق هذه المعرفة دون وساطة. واسـتمراراً فى حسم هذه المشكلة يورد التوحيـدى "مثـلاً" كـان يرويـه الوراّقون فى بغداد للتمييز بين الحس والعقل وتأثير كل منـهما فى النفس الإنسانية؛ حيث صُور الحس بامرأة جميلـة لكنـها "ذات وقاحة وخلاعة"، جلست إلى شاب طرير، وقـد أخـذت تراوده عن نفسه مستخدمة كل وسائلها فى الإيقاع به، مسـتحثة إياه. أما العقل فصوّر بشيخ كبـير عـاجز عـن الحركـة، لا يستطيع أن ينهض ليكف ذلك الإثم الذى يراه بعينيه، وقد اكتفى بالإشارة والنداء واعداً ومستوعداً، واعظاً ومـهدداً. (٧٩) وقـد أراد التوحيدى أن يوضح الفارق الكبير بين قوة تأثير الحـس إزاء ضعف تأثير العقل. فالحس أكثر جذباً واسـتثارة للمـرء وأسرع تأثيراً فيه من العقل. ورغم تأكيده أهمية الحس، فإنـه بوصفه رجلاً عقلانياً أخلاقيا ينحاز إلى العقل، لأنّ الحس يدعو إلى الشقاء، فى حين يدعو العقل إلى السعادة، وذلك بناء علـى الصورة السابقة التى رسمها لكل من الحس والعقل؛ لأن العبرة هنا بالنتائج وعليه فالحس ينبغى أن يعمل بإشراف من العقل.

لقد تحول الحس إلى وسيط استخدم من خـلال الصـورة السابقة لتقريب الفكرة فقط. ومن هنا يمكن أن نفهم سبب اهتمام البلاغيين بالتقديم الحسى بوصفه وسيلة لتقديم المعنـى بشـكل أوضح وأقرب للعيان. وهذا ما فعله التوحيدى حين جسدّ كـلا من الحس والعقل واستحضرهما "تمثيلياً". وتأكيداً من التوحيدى لأهمية "المثل" فى تقريب المعنى نجده يكرر اسـتعمال كلمـة

"التمثيل" مقترنة بلفظتي الإيضاح والتقريب في مواضع متعددة من المقابسات. (٨٠).

كما تتأكد أهمية الحس والاحتياج إلى المثل بوصفه وسيلة مُثلى لتقريب المعنى الغائب، ليصبح شيئاً محسوساً، في إجابة مسكويه حين سئل عن فائدة المثل؛ إذ نجده يؤكد اعتماد العلم على الحس ومدى الاحتياج إليه في تشكيل المعرفة الأولية: "إن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس، والسبب في ذلك أنسنا بالحواس، وإلفنا لها من أول كونها، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي إلى غيرها. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريباً عنده، طلب له مثالاً من الحس، فإذا أعطي ذلك أنس به وسكن إليه لإلفه له". (٨١)

ومما يدعم فكرة التقديم الحسي للمثل ما قدمه الحكيم الترمذي، أحد فقهاء السنة وعلماء الحديث من رجال القرن الثالث الهجري (أواخره). فالترمذي عرض للمثل بوصفه وسيلة من وسائل الإدراك، التي تستحضر حساً – في الذهن – ما هو غائب وغير محسوس، معتمداً في ذلك على النص القرآني، الذي اعتمد بشكل خاص على ضرب الأمثال للناس بوصفها وسيلة توضيح وإبانة بهدف الهداية والتعقل والإقناع:

"....سألتني عن شأن الأمثال وضربها للناس، فاعلم أن الله تعالى ضرب الأمثال للعباد في تنزيله؛ لقوله تعالى: "ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم" وقال جل ذكره: "وضربنا لكم الأمثال".... ثم اعلم بأن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء، وخفيت عليه الأشياء، فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال لما خفيت عليهم الأشياء، فضرب الله مثلا من أنفسهم، لا من عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم؛ .... فالأمثال

نموذجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار؛ لتهدى النفوس بما أدركت عياناً. فمن تدبير الله لعباده أن ضرب لهم الأمثال من أنفسهم لحاجتهم إليها ليعقلوا بها، فيدركوا ما غاب عن أبصارهم وأسماعهم الظاهرة؛ فمن عقل الأمثال سماه الله تعالى فى كتابه عالماً: لقوله تعالى: "وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون". (٨٢)

فالمثل عند الترمذى وسيلة حسية تقدم ما غاب وتقّرب ما بُعد من الأشياء، وذلك لمن ليس لديهم القدرة على التعقل بمجاوزة ظاهر الأشياء إلى باطنها دون وساطة. وفى هذا يلتقى الترمذى مع العقلانيين والفلاسفة فى مبدأ أن المعرفة الحسية وسيلة أولية لتحقيق المعرفة، ولا يمكن الاستغناء عنها. وبهذا تؤخذ الأمثال - بطبيعتها الحسية - معبراً للإدراك العقلى، أو معبراً للوصول إلى المعنى المجرد. لكن الترمذى يجعل مسألة تعقل الأمثال ومجاوزة مستواها الحسي الظاهري إلى مستواها الباطن - وما قد يلمح إليه هذا من العبرة أو العظة الأخلاقية التى تقف وراء الأمثال - أمراً يخص العلماء وحدهم، معتمداً فى هذا على النص القرآنى نفسه "تلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون" إذن فقيمة المثل تكمن فى مغزاه الذى لا يصل إليه سوى العالم بباطن الأمور.

ولعل الإضافة التى حققها الترمذى ترجع إلى أنه قرن بين التمثيل والمرآة، حيث جعل ما يدرك عقلا له قوة ما هو حسي؛ وذلك حين يتحول المعنى المجرد إلى صورة حسية تناظره. قال الترمذى عن النفس المترددة دائماً بالشهوة التى فيها والتى لا تثبت إلا إذا تحقق لها اليقين بشكل عينى:

"وتذبذبت النفس وترددت بالشهوة التي فيها. فإذا ضربت لها الأمثال، صار ذلك الأمر لها بذلك المثل كالمعاينة، كالذى ينظر في المرآة، فيبصر فيها وجهه، ويبصر بها من خلفه، لأن ذلك المثل قد عاينه ببصر الرأس، فإذا عاين هذا أدرك ذلك الذى غاب عنه بهذا، فسكنت النفس. "(٨٣).

إن ما أراد أن يثبته الترمذى هو أن الإدراك الذهنى للمثل يكون فى قوة التجربة العينية المباشرة، مثال ذلك رؤية المرء لصورته وصورة من خلفه فى المرآة؛ أى أن التجسيد الحسي للمعنى يوازى رؤية المرء لصورته فى المرآة. وعليه فمعاينة المرء للشيء الغائب عنه فى المثل تماثل معاينة المرء لصورته فى المرآة. وهذه المعاينة يترتب عليها سكون النفس أو إقناعها. ومن هنا تكون أهمية المثل وقيمته.

ومثل هذا الفهم للطبيعة الحسية للمثل، الذى يقف بشكل أساسى عند المثل القرآنى يرتد إلى طبيعة النص القرآنى، الخاصة، بما هو نص دينى وتشريعى وأخلاقى تعليمى، اعتنى بالتصوير الحسى للمعانى المجردة التى يصعب إدراكها، وذلك بهدف التقويم الأخلاقى والسلوكي وتقديم العظة والاعتبار؛ ومن ثّم كان احتفاؤه بالصور التشبيهية والتمثيلية، التى كان لها الدور الأكبر فى الزجر والنهي والأمر والتنبيه والإقناع. وبهذا فرض النص القرآنى دلالة المثل بمعنى "المثول" أى الحضور الحسي العيني الذى يقر فى النفوس، ويكون موظفاً بشكل دائم لغايات تعليمية أو تربوية أو أخلاقية تهذيبية. كذلك فرضت الطبيعة المعرفية للشعر فى النقد العربى القديم مبدأ التقديم الحسي

للصورة البلاغية بشكل عام. (٨٤) وكان التمثيل من أهم هذه الصور البلاغية من حيث قيامه بهذا الدور.

إن وظيفة المثل فى الشعر والأدب بصفة عامة تقف وراءها فلسفة خاصة بالمثل وجدنا أساسها النظري والمعرفي عند الفلاسفة والعقلانيين وغيرهم من المفكرين؛ تلك الفلسفة التى أمدت البلاغيين بكثير من الأسس النظرية التى بنوا عليها كتاباتهم عن الصورة البلاغية فى النصوص الأدبية بشكل عام.

٣-يعد **عبد القاهر الجرجانى** من أبرز هؤلاء البلاغيين، الذين بنوا تصورهم لوظيفة المثل "البلاغى" وعلاقتها بالتقديم الحسي على تلك الأسس المعرفية والفلسفية السابقة. فالمثل (التمثيل)عند عبد القاهر – سواء كان مجازاً أو قسماً من أقسام التشبيه – طريقة خاصة من طرق تقديم المعنى. ومن شأن هذه الطريقة أن تحدث تأثيراً خاصاً لدى المتلقى، ربما يتجاوز الإحساس أو الانطباع إلى الانفعال والسلوك. والسبب فى هذا أن التمثيل يقدم المعنى الموجود سلفاً بشكل أكثر وضوحاً وبياناً، وربما تفضيلاً ثم إقناعاً فى أى موضوع عرض له الشاعر من مديح أو افتخار أو هجاء أو حجاج.... إلخ. (٨٥) ويرجع ذلك إلى أن التمثيل يعيد صياغة المعنى بشكل حسي يعتمد على التصوير. وقد أسهب عبد القاهر فى عقد مقارنة تفضيلية بين المعاني المجردة وإعادة صياغتها بشكل حسي من خلال كثير من النماذج الشعرية وغير الشعرية، ليبين اختلاف التأثير الذى يحدث لدى المتلقى فى الحالتين؛ حالة تلقيه للمعنى مجرداً مرة، ثم تلقيه للمعنى نفسه مجسداً أو مصوراً أو ممثلاً مرة أخرى. (٨٦) .

فالتمثيل – من خلال التقديم الحسي – يُعدّ نقلة من المعقول إلى المحسوس أى من الخفى إلى الجلى، ومن الغائب إلى الحاضر، ومن الظن إلى اليقين، ومن الخبر إلى المعاينة. ومن هنا تأنس النفوس – فى نظر عبد القاهر – عندما تتحقق لها هذه النقلة الحسية؛ إذ يصبح المعنى أكثر اكتمالا وقوة واستحكاماً. واحتفاء الجرجانى بالتقديم الحسي للمعنى المعقول – كما يتجلى هذا فى "المثل" (التمثيل) – يرتكز على الأسس النظرية السابقة التى تحدد طبيعة المعرفة الحسية وعلاقتها بالنفس الإنسانية، ثم تحدد وضع هذا الحس بالنسبة للإدراك العقلى وهو أمر يشير إليه الجرجانى بوضوح، حين يذهب إلى أن "العلم المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ....". (٨٧) أو أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية. فهو إذن أمسُّ بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، ... وإذ نقلتها فى الشيء، بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة فى القلب إلى ما يُدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم. فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ثم مثّله كمن يخبر عن شىء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب. ويقول: ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت". (٨٨)

وعلى هذا يبرز الجرجانى أهمية التقديم الحسي للمثل ويقره مبدأ أساسياً فى التمثيل لا يقوم دونه. فالتمثيل الشعري يكشف الحجاب من خلال الحس عن شىء غير معلوم، أو يزيل شكاً وريبة تداخل نفس المتلقى، كالذى يسمع قول المتنبى:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

ذلك أن ما ادعاه المتنبى فى الشطر الأول من البيت - وهو تفرد الممدوح وتمايزه عن أفراد جنسه من البشر إلى حد يصبح فيه كأنه لا ينتمى إليهم - من المعانى الغريبة التى يمكن أن تخالف وتستنكر، ويدعى استحالة وجودها. ومثل هذا المعنى لا يستقيم بنفسه - فى رأي الجرجانى - إلى أن يجىء التمثيل - فى الشطر الثانى - ليدحض الدعوة التى تبطل المعنى السابق؛ ذلك "أن المسك خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه، إذ لا يوجد فى الدم شيء من الأوصاف التى كان لها الدم دماً ألبتة" (٨٩).

وبهذا تحول التمثيل إلى نوع من القياس العقلى. صحيح أن المسك المستخلص من دم الغزال صورة حسية متحققة فى الواقع، لكنها تستخدم هنا على طريقة القياس العقلى، الذى يدلل به على صحة المعنى السابق، ودفع أى اتهام له بالبطلان أو الكذب. من هنا يصبح التمثيل ذا نفع، لأنه يفيد صحة المعنى "وينفى الريب والشك ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف وتهجم المنكر وتهكم المعترض". (٩٠)

أما إذا كان المعنى ليس غريباً ولا نادراً، ولا يفتقر إلى التمثيل فى إثباته كما هو الحال فى بيت الشاعر:

فاصبحت من ليلى الغداةَ كقابضٍ على الماء خانته فروج الأصابع

فأهمية التمثيل فيه وفائدته ترجع إلى أنه يحدد مقدار خيبة أمل الشاعر فى مسعاه فى أن يصل محبوبته؛ حيث "أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب أنه بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يحظ لا بما قل ولا بما كثر". (٩١)

ويتحول التمثيل مرة أخرى إلى نوع من القياس العقلى، الـــذى تحدد على أساسه حال الشاعر مع محبوبته. فالتمثيل الحســـي وسيلة من وسائل الاستدلال على صحة المعنى أو بيان مقداره. والمتعة النفسية التى تحدث في هذه الحالة، تكون بســبب زوال الشك من خلال الانتقال فى الشىء عن الصفة والخـــبر إلـــى العيان ورؤية البصر.

ويقف عبد القاهر طويلا عند أثر المشاهدة فى النفس حيــن تنتقل من المعنى إلى تجسيده بالصورة المحسوســـة. غـــير أن "متعة النفس" بالانتقال من المعنـــى المجــرد إلـــى المعاينـــة والمشاهدة فى هذه الحدود تتحقق بشكل آلي؛ ذلك أن الانتقـــال من العقل إلى الحس – عند عبد القـــاهر – لا ينطـــوى علـــى الإحساس بالتوتر بين التجريـــد والحـــس؛ لأن الانتقـــال مـــن المعنوى إلى الحسي هنا يكون بهدف تجريد الحسي للعودة مرة أخرى إلى المعنوى والثبات على ذلك. وبعبارة أخرى، رغـــم احتفاء عبد القاهر بحسية الصورة التمثيلية على وجه خـــاص، فإنه لا يلبث أن يفرغ هذه الصورة من محتواها الحسي العينـــي بحيث يصبح هذا التقديم الحسي وسيلة أو معبراً لإثبات المعنـــى المجرد. ومما يؤكد هذا ما ذهب إليه عبد القاهر مبرراً إيثـــاره للتمثيل الذى يوقع الائتلاف بين الأشياء المختلفة فى قولـــه: "ولم تألف هذه الأجناس المختلفة للممثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلاّ لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن مـا يستحضر العقل، ولم يُعن بما تنال الرؤية، بل بما تعلَّق الرويّة، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة". [٩٢] فيؤكـــد هـــذا النص إلحاح عبد القاهر على تفريغ المثل من محتواه الحســـي.

فإذا جمع الشاعر بين شيئين شديدى الاختلاف والتباين في تمثيل ما، ليست المشكلة هنا في اتفاقهما الظاهرى الحسى العيانى، وإنما في استحضار "الشبه العقلى"، الذى يجمع بينهما بالتأمل والرويّة بتجاوز هذا الحس مرة أخرى وتجريده، حيث يصبح معبراً للعقل أو لما يراد إدراكه عقلاً. وعلى هذا تتحول عملية إدراك التمثيل إلى عملية ذهنية محضة، قوامها العقل والرويّة والبصيرة النافذة.

وليس هذا بغريب، فمعايير عبد القاهر الجمالية الخاصة بالتمثيل تستند إلى العقل أولاً وأخيراً، فضلاً عن أنّ الأسس النظرية السائدة التى انطلق منها كانت تُسخّر الحس للعقل. وقد وظّف التمثيل بتركيبه الحسي المميز لخدمة أغراض نفعية تتعلق باستجداء الممدوحين أو استرقاقهم وإخافة المهجوين أو الاعتبار والعظة. (٩٣) ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ التمثيل – عند عبد القاهر – كان نشاطاً عقلياً على مستوى الإبداع والتلقى؛ بدءاً من التمييز بينه وبين التشبيه بأنه (التمثيل) يعتمد على التأوّل العقلى، ومروراً بوضع هذا التأول العقلى فى درجات متفاوتة تتوقف على بعد العلاقة بن طرفى التمثيل الذى يترتب عليه تعقد التركيب النحوى الذى يقع فيه التمثيل. فكلما بعدت هذه العلاقة كان المبدع حاذقاً لأنه يدفع المتلقى إلى شحذ الذهن لمزيد من التفكير والتأمل للوصول إلى الشبه بينهما. فالعقل هو المرجع فى إبداع التمثيل وهو المرجع أيضاً فى تلقيه.(٩٤)

٤–ومن المثير أن عبد القاهر الجرجانى لا يدخل التمثيل ضمن المعانى التخييلية. لا سيما أن قسماً من التمثيل وهو التمثيل الاستعارى يدخل تحت المجاز؛ فهو لا يصرح بالبعد

التخييلى فى التمثيل سواء كان تشبيها أو استعارة، ويحرص على الإيغال فى عقلنة التمثيل دائما. حتى فى طرحه لبعد العلاقة بين طرفيه نجده ينسب مثل هذه المقدرة الإبداعية إلى الحذق والصنعة، التى يكون مرجعها العقل وليس الخيال. كما أنه فى حديثه عن الانتقال من المعقول إلى المحسوس – فى التمثيل – جعل النقلة تتم بشكل مباشر دون ذكر لدور الخيال فى هذا؛ ذلك أن إدراك العلاقة بين المعقول والمحسوس يتوقف على إعادة تشكيل هذا المحسوس من جديد وليس تقديمه كما هو. وهذا ما يقوم به الخيال الشعرى عند الفلاسفة المسلمين السابقين والمعاصرين للجرجانى مثل الفارابى وابن سينا، اللذين ربطا الصور البلاغية – والمجاز عموما – بالخيال فى الشعر، فضلا عن أن التمثيل عند الفارابى ارتبط بالتخييل الشعرى على وجه خاص. غير أن عبد القاهر كان بعيدا عن هذا التصور، مع أنه ربط بين التمثيل والتصوير، (٩٥) بالإضافة إلى اهتمامه بالتأثير النفسى للتمثيل كما سبق. لكنه لم يول الجانب التخييلى فى التمثيل اهتماما صريحا، بل استبعده، لأنه كان حريصا على جذب "المثل" (التمثيل) لأرضية عقلية والتمييز بينه وبين التشبيه على هذا الأساس. فالصورة فى التشبيه حسية عينية مادية، فى حين تكون فى التمثيل ذهنية عقلية. من هنا نجده يلح على إبراز الفارق الكبير بين التشبيه والتمثيل (الحس والعقل) من خلال علاقة يعقدها بين التمثيل والمرآة. قال عبد القاهر:

"إنك بالتمثيل فى حكم من يرى صورة واحدة إلا أنه يراها تارة فى المرآة وتارة على ظاهر الأمر، وأما فى التشبيه الصريح فإنك

ترى صورتين علي الحقيقة. يبين ذلك أنّا لو فرضنا أن تزول عن أوهامنا ونفوسنا صور الأجسام من القرب والبعد، وغيرهما من الأوصاف الخاصة بالأشياء المحسوسة، لم يمكنا تخيُّل شيء من تلك الأوصاف في الأشياء المعقولة. فلا يتصور معنى كون الرجل بعيداً من حيث العزة والسلطان قريباً من حيث الجود والإحسان، حتى يخطر ببالك وتطمح بفكرك إلى صورة البدر وبعد جُرمه عنك، وقرب نوره منك. وليس كذلك الحال في الشيئين يشبه أحدهما الآخر من جهة اللون والصورة والقدر، فإنك لا تفتقر في معرفة كون النرجس وخرطه واستدارته وتوسط أحمره لأبيضه إلى تشبيه بمداهن در حشوهن عقيق. كيف وهو شيء تعرضه عليك العين وتضعه في قلبك المشاهدة، وإنما يزيدك التشبيه صورة ثانية مثل هذه التي معك ويجتلبها لك من مكان بعيد حتى تراهما معاً وتجدهما جميعاً. وأما في الأول فإنك لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من الصفة وجنسه وحقيقته، ولا يحضرك التمثيل أوصاف الأصل على التعيين والتحقيق. وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك، فإنه يعطيك من الممدوح بدراً ثانياً، فصار وزان ذلك وزان أن المرآة تُخيل إليك أنّ فيها شخصاً ثانياً، صورته صورة ما هي مقابلة له. ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله، فلا تجد إلى وجوده سبيلاً، ولا تستطيع له تحصيلاً لا جملة ولا تفصيلاً (٩٦).

يوضح نص عبد القاهر كيف تكون عملية إدراك التمثيل عملية ذهنية، فالصورة الحسية تستحضر عن طريق الذهن لأنها غير متحققة في الواقع. ومن هنا تكون الصورة الحسية

المتخيلة فى التمثيل موازية لصورة من يرى نفسه في المــرآة، حيث لا تكون هذه الصورة حقيقية (أو أصلية). أما التشبيه فإنه يقوم على استحضار صورتين حقيقيتيــن (أصليتيــن) لأنـــهما موجودتان فى الواقع، فضلا عن أن الصفة أو الصفات التـــى تجمعهما معا موجودة بشكل عيني محسوس فـــى كــل منــهما (تشبيه النرجس فى خرطه واستدارته ولونـــه بمداهــن الــدر حشوهن عقيق). ويبين عبد القاهر هذا الفارق عمليـــا. عندمـــا يشير إلى التمثيل فى قول البحترى:

دان على أيدى العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط فى العلو وضوؤه للعصبـــة السارين جد قريب

فيرى أن الحس وإن كان يعين على تصور البعد (السلطان والعزة) والقرب (الجود والإحسان) بالبدر فى علـــوه وقـــرب ضوئه، إلا أن صورة البدر الحقيقية (الأصل) تختلف عنها فـــى هذا التمثيل؛ لأن التمثيل – فى قول الشاعر – أصبـــح بمثابـــة مركب جديد مغاير للأصل، بعد أن تحول إلى صـــورة ذهنيـــة للبدر توازى صورة الشخص في المرآة. ومن هنا يتحدد الفرق بين التشبيه الذى نرى فيه أصلين حقيقيين فى حين نرى فـــى التمثيل أصلا (البدر الحقيقى) وصورة مرآوية متخيلة.

ومع أن مثل هذه النظرة إلى التمثيل تفصـــح عـــن البعـــد التخييلي فيه، خاصة وأن عبد القاهر استخدم فعل التخييل هنـــا، كما أنه وضع التمثيل (التخييلى) أى الـــذى لا يوجـــد خـــارج الخيال في مقابل الحقيقة الواضحة فى التشبيه، وكأنه اســـتبدل بالتأويل التخييل، إلا أنه يمكن القول بأن نظرته الأصلية إلـــى التمثيل أنه عمل غير تخييلى، فالتمثيل – عنده – لا يثبت شـــيئا

وإنما يثبت شبه الشيء عن طريق التأوّل. ومن ثم عندما يقف أمام قول الرسول (صلعم) "المؤمن مرآة المؤمن" يقول: "ليس المراد إثبات مرآة من حيث الجسم الصقيل، لكن من حيث الشبه المعقول... فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة وهي أنّ المؤمن ينصح أخاه ويريه الحسن من القبيح كما تُرى المرآة الناظر فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه". [٩٧] فالتمثيل وإن كان يقوم على علاقة بين العقلي والحسي، لا يلبث هذا الحس أن يجرد لتحقيق الفكرة أو المعنى المراد. كما أنه وإن كان وسيلة من وسائل تقريب المعنى من خلال التجسيد، فهو بعيد عن فكرة ادعاء ظاهر اللفظ، ومن هنا يتحول إلى ضرب من ضروب التأويل يستخدم في تفسير بعض الآيات القرآنية التي تنطوي على التجسيد، فيصبح (ضرب المثل) أو (التلويح بالمثل) أو (المثل الصريح) أو الدخول إلى المعنى بطريق المثل [٩٨] مخرجاً لتفسير مثل قوله تعالى:

"والسماوات مطويات بيمينه": "وإذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، كما أنّا نعلم في صدر هذه الآية وهو قوله عز وجل: "والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة" إن محصول المعنى على القدرة، ثم لا نستجيز أن نجعل القبضة اسماً للقدرة، بل نصير إلى القدرة من طريق التأويل والمثل، فنقول.... إنّ مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه.... مثل الشيء يكون في قبضة الآخذ له منا والجامع يده عليه. [٩٩]

فالتأويل قائم هنا على أساس المشابهة العقلية التي لا وجود لها خارج العقل.

وإذا كان نص عبد القاهر السابق قد بيـــن أن ثمـــة دورا للخيال فى التمثيل يتعارض مع تصوره العقلى له، فـــهذا أمــر يفسره اضطرابه فى تحديد علاقة الصور البلاغيـــة بـــالتخييل بشكل عام. فهو تارة ينفى هذه العلاقة (١٠٠)، وتارة يثبتها. (١٠١) والسبب فى هذا الاضطـــراب أنـــه قـــرن التخييـــل بـــالكذب والمخادعة ومناقضة العقل (١٠٢)؛ وفى الوقت نفسه، وجد النص القرآنى قد أكثر من الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة. فكان من الصعب أن يربط بين هذه الصور والتخييل القـــائم علـــى الكذب والمخادعة. من هنا أثبت عبد القاهر اختصاص المعـانى التخييلية بالشعر والخطابة، واختصاص المعانى العقلية بأحاديث الرسول وآثار السلف الذين شأنهم الصدق، كما هو فى الأمثـــال القديمة والحكم المأثورة. وربمـــا يفســـر اضطـــراب موقـــف الجرجانى من التمثيل والصور البلاغية بصفة عامة، أن تقسيمه المعانى إلى عقلية وتخييلية ارتد إلى مدى قبول الصور البلاغية وطواعيتها للتصنيف والتبويب والتنميط، الذى أجراه؛ فما قبـــل هذا التصنيف والتنميط أدخله فيما هو عقلى، وما لم يقبله أدخله فى التخييلى. وعلى هذا وصف المعانى التخييلية بأنـــها غـــير محدودة، ومن الصعب حصرها، ذلك أنها كانت أوسع مـــن أن يستوعبها تصنيفه للاستعارة والتشبيه والتمثيل، وهى الأقطـــاب الكبرى للمعانى عنده. وقد كان "المثل" (التمثيل) أكثر طواعيـــة لقبول التنميط الذى كان يسعى إليه، ساعد على هـــذا الطبيعـــة الخاصة بتركيبه اللغوى، الذى يقوم بمهمـــة تقريـــب المعنـــى وتوضيحه دون مجاوزة للدلالات الأصلية للألفاظ. فهو لا يقـوم على ادعاء ظاهر اللفظ مهما بعدت العلاقة بين طرفيه، ذلك أن

العلاقة في هذه الحالة لا بد أن يشهد العقل بصحتها، حتى لو كان المثل استعارياً، فإنه يؤول دائماً على أساس المشابهة العقلية. كما دعم هذا أيضاً نظرة عبد القاهر إلى المثل بوصفه عبارة ثابتة ذات مضمون عقلي أساساً. حيث إن ضرب المثل ارتبط عنده دائماً بالمعنى العقلي الذي يقف وراءه، سواء كان على سبيل التشبيه أو الاستعارة. من هنا كانت سهولة تفريغ المثل من ملابساته الحسية والمادية للنفاذ إلى المعنى. وقد أدى هذا إلى تداخل المثل باعتباره قولاً مأثوراً أو تعبيراً شائعاً مع التمثيل - كما رأينا فيما سبق - ومن هنا كانت محدودية المعاني العقلية، التي ينتمي إليها التمثيل في مقابل لا محدودية المعاني التخييلية. وهذا هو ما وقف عنده عبد القاهر بوضوح في وصفه لهذا النوع من المعاني العقلية: "هو في الأكثر يسود على السامعين معاني معروفة وصوراً مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تُحفظ أعدادها، ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمى ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد....". (١٠٣)

هكذا وبناء على كل ما تقدم حصر "المثل" (التمثيل) - في الكتابات البلاغية - في معنى جزئي لم يجاوزه، على الرغم من وجود إمكانات للامتداد به من صورة جزئية على مستوى العبارة الواحدة إلى صورة كلية على مستوى عدد من العبارات المتوالية. وقد رأينا مثالا لذلك في بعض التمثيلات القرآنية التي وقف عندها عبد القاهر الجرجاني. كما حصر "المثل" أيضا في بعض التعبيرات الثابتة المتداولة، التي يمكن أن تستخدم في سياقات متعددة متماثلة مرة على سبيل التشبيه وأخرى على

سبيل الاستعارة. ومن هنا تداخل "المثل" بوصفه قولاً ثائراً مع التمثيل بوصفه صورة بلاغية. وفي الوقت نفسه طرح تراثنا الأدبي والنقدي مفهوماً آخر "للتمثيل" جاوز تلك الدلالة البلاغية الجزئية إلى دلالة أرحب، تكشف عن علاقة حميمة للمثل بالقصص؛ إذ دلّ "المثل على الحكاية ذات المغزى" أو "القصة" أو "الخرافة التي تهدف إلى التعقل". وقد بدأ هذا الطرح في نصوص قصصية مثل **كليلة ودمنة**، التي طرحت مصطلحي "المثل" و"الأمثال" للدلالة على الحكاية (أو الحكايات) ذات المغزى. كما ظهر أيضاً مرتبطاً بالقصة القرآنية من خلال تفسير بعض المفسرين لبعض الآيات المرتبطة بقصص الأنبياء، حيث أخذت هذه القصص مأخذ المثل بهدف التعليم والعظة والعبرة منذ وقت مبكر. وفي الوقت نفسه أطلق بعض فلاسفة المسلمين مصطلح "المثل" على "الخرافة" أي الحكاية التي تجاوز الواقع بهدف التعقل وإفادة الآراء.

وتردد استخدام "المثل" بهذا المعنى القصصي مقترنا **بكليلة ودمنة** من ناحية، وبالقصص القرآني- من ناحية أخرى – عند بعض النقاد مثل ابن وهب الكاتب الذي ساوى بين كليلة ودمنة بوصفها أمثالاً قصصية والقصص القرآني. إلا أنّ عناية ناقد مثل ابن وهب أو بعض المفسرين "بالمثل" دالاً على الحكاية أو القصة كان موجهاً للمغزى المستفاد أو العبرة المستخلصة؛ أي أنه كان موجهاً بأهداف تعليمية وتربوية وأخلاقية. فكان لهذا تأثيره الكبير في اختزال الصورة الكلية للمثل بوصفه قصة إلى معنى عقلي مجرد مقتضب يتضمن خلاصة الحكاية (مغزاها الأخلاقي أو الدرس المستفاد بشكل عام)، حيث لم تكن العناية

موجهة إلى الدلالة القصصية للمثل. وعلى هذا التقــى إغفــال النقاد القدماء للمثل بوصفه شكلاً قصصياً متحققاً فـــى تراثنـــا الأدبى – نتيجة لتهميشهم للإنتاج القصصى بصفة عامة – بعدم محاولة البلاغيين الإفادة من ارتباط المثل بالقصص على الرغم من شيوع التمثيل القصصى الذى كان متداولا ومستعملاً حتـــى في سياق الأشكال النثرية المعترف بها.

الهــوامش:

١-ردولف زلهايم، **الأمثال العربية**، ترجمة، رمضان عبد التواب، ط ٤ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧)، ص ٢١-٢٦.

٢-راجع هذه التعريفات في: (أ) أبو عبيد البكرى الأونبى، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، لأبى عبيد القاسم بن سلام، تحقيق: عبـــد المجيد عابدين وإحسان عباس (الخرطـــوم: جامعـــة الخرطـــوم، ١٩٥٨)، ص ٥؛ (ب) الميدانى (أبو الفضل أحمد بن محمـــد بـــن أحمد)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القـــاهرة: عيسى البابى الحلبى، ١٩٧٨)، ص ٧؛ (ج) الفارابى (أبو إبراهيـــم إسحق بن إبراهيم)، **ديوان الأدب**: تحقيـــق أحمـــد مختـــار عمـــر (القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٤)، ج١، ص ٧٤ راجع أيضاً تعريف المرزوقى للمثل فى: **المزهر فى علوم اللغـــة وأنواعـــها** لجلال الدين السيوطى، شرح وضبط محمد أحمـــد جـــاد المولـــى وآخرين، (القاهرة: عيسى البابى الحلبـــى، د.ت)، ج١، ص ٤٨٦ وما بعدها.

٣-رودلف زلهايم، **الأمثال العربية**، ص ٢٦.

٤-راجع: عبد الحكيم الترمذى، **الأمثال من الكتاب والســـنة**، تحقيـــق: السيد الجميلى (بيروت: دار ابن زيـــدون، د.ت)، كتـــاب **أمثـــال الحديث** للحسن بن عبد الرحمن بن خلاد الرامهزى (المتوفى ٣٦٠ هـــ). وقد ذكر رمضان عبد التواب أنه طبع فى باكســـتان عـــام ١٩٦٨ م بتحقيق أمة الكريم القرشية، **الأمثال العربيـــة**، ص ٣٧: غير أنه نشر أيضاً فى بيروت بتحقيق: أحمد عبد الفتاح تمام فـــى ١٩٨٨، كتاب **الأمثال فى الحديث النبوى** للإمام الحافظ أبى الشـــيخ الأصفهانى (ت ٣٦٩ هـــ)، تحقيق: عبد العلى عبد الحميد حـــامد (بومباى: د.ن.، ١٩٨٧).

٥-راجع تفاصيل ذلك فى: رودلف زلهايم، **الأمثال العربية**، ص ٣٧.

٦-وسمت **كليلة ودمنة** بأنها أمثال فى أكثر من موضع داخل النص نفسه "**هذا كتاب كليلة ودمنة، وهو مما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث، التى ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول فى النحو الذى أرادوا". وينبغى لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التى وضعت له، وغلى أى غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم، وأضافة إلى غير مفصح وغير ذلك من الأوضاع التى جعلها أمثالاً**" راجع ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، عناية محمد حسن نائل المرصفى (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠)، أولاً: ص ٦٥، ٦٦.

٧-ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، ص ٤٩، ٥٠.

٨-المرجع السابق، ص ٧٦.

٩-المرجع السابق، باب الأسد والثور، ص ١٠٩، ١١٩، ١٣٨، ١٥٠. وباب الفحص عن أمر دمنة، ص ١٦٤. وباب القرد والغيلم، ص ٢٢٥. وباب الناسك وابن عرس، ص ٢٢٨.

١٠-الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٤ (القاهرة: مكتبة الخانجى، د.ت)، ج ٤، ص ٥٥؛ الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ٢ (القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبى، د.ت). ج ٥، ص ١٣٣.

١١-ابن وهب الكاتب، **البرهان فى وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثى بغداد: مطبعة العانى (ساعدت جامعة بغداد على نشره)، ١٩٦٧، ص ١٤٥، ١٤٦. قال ابن وهب: "وأما الأمثال والقصص فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبينون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشباه والأشكال، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً، ولذلك قال الله عز وجل "ولقد صرفنا للناس فى هذا القرآن من كل مثل"، وقال "وسكنتم فى مساكن الذين ظلموا أنفسهم، ويتبين لكم

كيف فعلنا بهم، وضربنا لكم الأمثال"، وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر في نفسه إذا كان ممكناً فهو محتاج إلى ما يدل على صحته والمثل مقرون بالحجة... ولذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش"....

١٢-ابن المقفع، باب عرض الكتاب، **كليلة ودمنة**، ص ٦٥، راجع هامش رقم (٦).

١٣-مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٨)، ص ٨٩.

١٤-الطبرى (أبو جعفر محمد بن جرير)، **جامع البيان في تفسير القرآن** (القاهرة: دار الحديث، ١٩٨٧)، المجلد الخامس، ص ٨٧؛ قال الطبرى "وقال آخرون لم ينزل الله على بنى إسرائيل مائدة، ثم اختلف قائلو هذه المقالة، فقال بعضهم: إنما هذا مثل ضربه الله تعالى لخلقه، نهاهم به عن مساءلة نبى الله الآيات. ذكر من قال ذلك. قال حدثنا ابن وكيع، قال: حدثنا يحيى بن آدم عن شريك عن ليث عن مجاهد في قول "أنزل علينا مائدة من السماء" قال مثل ضرب لم ينزل عليهم شيء".

١٥-ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٨١.

١٦-المرجع السابق، ج ١، ص ٢٨٠.

١٧-ابن سينا، "فن الشعر من كتاب الشفاء"، ضمن كتاب **فن الشعر لأرسطو طاليس** ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوى (بيروت: دار الثقافة، د.ت)، ص ١٨٣؛ راجع أيضاً "تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر"، نفسه، ص ٢١٣، ٢١٤. من المهم أن نوضح هنا – منعا لأى التباس – أن دلالة "المثل" و"الأمثال" على "الخرافة" أو "الخرافات" عند الفلاسفة بقدر ما تحمل تحولاً في المفهوم

القصصى للمثل، فهى لا تحمل أى معنى سلبى بالنسبة للأمثال القرآنية. وفضلا عن ذلك فسيلحظ القارىء أن طرح الفلاسفة لمفهوم المثل على هذا النحو جاء من منظور مغاير لطرح ابن وهب الكاتب تماماً. ذلك أن طرح الفلاسفة لأمثال **كليلة ودمنة** جاء فى سياق المقارنة مع الشعر والمحاكاة الشعرية. أما طرح ابن وهب الكاتب فجاء فى سياق المقارنة مع الأمثال القرآنية. هذا على الرغم من التقاء كل من الفلاسفة وابن وهب الكاتب فى كون المثل "حكاية ذات مغزى".

١٨-عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر، طبعة بالأوفست عن طبعة إستانبول (بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٧٦)، ص ٢٤١.

١٩-يصرح نص **كليلة ودمنة** بالفكرة العقلية المجردة التى تقف وراء القصة فى البداية الاستهلالية لكل قصة.

٢٠-الجاحظ، **الحيوان**، ج ١، ص ١٥٢. الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج ٤، ص ٥٥. الجرجانى (على بن عبد العزيز)، **الوساطة بين المتنبى وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى (القاهرة: مطبعة عيسى البابى الحلبى، ١٩٦٦)، ص ٣٦، ٤١؛ ابن سينا، **الخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم (القاهرة: وزارة المعارف العمومية، ١٩٥٤)، ص ٢٣١.

٢١-يرى محمد زغلول سلام أن مصطلحى التشبيه والمثل كانا من أول الاصطلاحات التى بدأت تظهر فى الدراسات القرآنية (معانى القرآن للفرّاء، مجاز القرآن لأبى عبيدة) دالة على صور بيانية: محمد زغلول سلام، أثر القرآن فى تطور النقد العربى (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ص ٥٦.

٢٢-أبو هلال العسكرى، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢) (القاهرة: مطبعة عيسى البابى

الحلبى، ١٩٧١)، ص ٣٦٤. الباقلانى، **إعجاز القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٧٨.

٢٣–عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص ١٠٠.

٢٤–**المرجع السابق** ، ص ٨٧، ٨٨، ٩٧، ٩٨، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢.

٢٥–ذكر عبد القاهر فى أسرار البلاغة، وفى سياق التمييز بين التشبيه والتمثيل أن ابن المعتز حسن التشبيهات، ولا يمكن أن نقول عنه إنه حسن الأمثال كما هو الحال بالنسبة لصالح بن عبد القدوس مستشهداً بقول صالح بن عبد القدوس:

وإن من أدبته فى الصبا　　كالعود يسقى الماء فى غرسه

حتى تراه مورقاً ناضراً　　بعد الذى أبصرت من يبسه

ومع أن هذا الشاهد الذى استشهد به الجرجانى يدخل تحت "التمثيل" بمفهومه، فإنّ وصف ابن عبد القدوس بأنه حسن الأمثال ليس المقصود به إتقانه للتمثيل، وإنما قدرته على صياغة الأقوال الحكيمة التى أصبحت فيما بعد أقوالاً مأثورة وحكماً ذائعة سواء كانت تصويرية أم تجريدية؛ **أسرار البلاغة**، ص ٨٧.

٢٦–ابن رشيق، العمدة، ج١، ص ٢٨٤، ٢٨٥.

٢٧–راجع: قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: س.أ. بونيباكر (ليدن: مطبعة بريل ١٩٥٦)، ص ٩٠ الفارابى "رسالة فى قوانين صناعة الشعراء" ضمن **فن الشعر**، ص ١٥١. ابن سينا **الخطابة**، ص ٢٣١.

٢٨–جابر عصفور، **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠)، ص ١٣٦. راجع: الجاحظ، **الحيوان**، ج ٤، ص ٨٤، ٨٥؛ ج٥، ص ٢٥، ٢٦؛ ج١، ص ٢٠٩، ٢١٠.

٢٩–الجاحظ، الحيوان، ج٥، ص ١٣٣– ١٣٦. قال الجاحظ: "ويذكرون ناراً اخرى، وهى على طريق المثل لا على طريق الحقيقة، كقولهم فى نار الحرب؛ قال ابن ميادة:

يداه يد تنهل بالخير والندى وأخرى شديد بالأعادى ضريرّها
وناراه: نار نار كلّ مدفّع وأخرى يصيب المجرمين سعيرها
...ونار وهى مذكورة على الحقيقة لا على المثل". راجع: الشاهد بوشيخى، **مصطلحات نقدية وبلاغية فى البيان والتبيين للجاحظ** (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢)، ص ٢١٦، ٢١٧، راجع أيضاً: الجاحظ، الحيوان، ج١، ص ١٥٢.

٣٠-الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٤، ص ٥٥؛ راجع أيضاً: محمد الصغير بنانى، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين** (بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص ٣٠٢، ٣٠٣.

٣١-محمد زغلول سلام، **أثر القرآن فى تطور النقد العربى**، راجع: ص ٩٤، ٨٦، ٩٢.

٣٢-أبو عبيدة معمر بن المثنى، **نقائض جرير والفرزدق**، (ليدن: بريل، ١٩٠٥)، ج١، ص ١٢١، ٢٩٥.

٣٣-ابن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابى الحلبى، د.ت)، ص ١٥، ١٦.

٣٤-يعمم ابن قتيبة هذه النظرة إلى المجاز على الاستعارة، حيث تعامل معها بوصفها عناصر نمطية ثابتة فى اللغة، ولم يهتم بكونها ابتكاراً أصيلاً لأفراد من الشعراء، يؤكد ذلك استخدامه لعبارة "والعرب تستعير" فى مستهل تعريفه للاستعارة. راجع تفصيل ذلك فى لولفهارت هاينركس "يد الشمال: آراء حول الاستعارة"، ترجمة سعاد المانع، **مجلة فصول**، ١٠: ٣-٤ (يناير ١٩٩٢)، ص ٢١٠.

٣٥-أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، **شرح المعلقات التسع المشهورات**، تحقيق: أحمد خطاب (بغداد: وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٣)، القسم الأول، ص ١٢٧، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٤٨، ٤٤٩؛ القسم الثانى، ص ٤٩١، ٥٦٠، ٥٨٩، ٦٣١، ٦٣٢،

٧٤٩. قال ابن النحاس فى شرحه لبيت عنترة بين شـــداد (القســم الثانى، ص ٥٣٠، ٥٣١):

وازورّ من وقع القنا بلبانه   وشكا إلىّ بعبرة وتحمحم

وقوله شكا إلى تمثيل، أى صار بمنزلة الشاكى، العرب تستعمل هـــذا كثيراً، وقد قيل فى قول الله تعالى: "ثم استوى إلى الســماء وهــى دخان، فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً، قالتا أتينا طــائعين" إنه تمثيل، وإنما كانت إرادة الله، فكون، والله أعلم".

٣٦-المظفر بن الفضل العلوى، نضرة الإغريض فى نصرة القريــض، تحقيق: نهى عارف الحسن (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية ١٩٧٦)، ص ١٣٣، ١٣٤.

٣٧-ذكر قدامة بن جعفر هذين البيتين لأحد شعراء بنى كلاب:

دع الشر واحلل بالنجاة تعزلا   إذا هو لم يصبغك فى الشر صابغ

ولكن إذا ما الشر ثار دفينه   عليــك فأنضج دبغ ما أنت دابــغ

ثم عقب عليهما بقوله: "فأكثر اللفظ والمعنى فى هذين البيتين جــار على سبيل التمثيل، وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيـــه: دع الشر ما لم تنشب فيه، فإذا نشبت فبالغ. ولكن لم يكن لذلك من الحظ فى الكلام الشعرى والتمثيل الظريف ما لقول الكلابى. "نقد الشعر"، ص ٩٠، ٩١. وقد سبق أن أشارت سعاد المانع إلى ربط قدامة بين التمثيل واللغة الشعرية فى أطروحتها لنيل درجة الدكتـــوراه مــن جامعة ميشجان ١٩٨٦، بعنوان:

"Poetic Necessity from the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians", diss, U of Michigan, 1986, 219.

٣٨-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٦٢.

٣٩-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٩٠.

٤٠-قال العسكرى (فى كتاب **الصناعتين**، ص ٣٦٤) معرفاً "المماثلة": "أن يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتى بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذى أراده". أما تعريف ابن سنان الخفاجي فهو: "أن يراد معنى فيوضح بألفاظ تدل على معنى آخر وذلك المعنى مثال المعنى المقصود". راجع: ابن سنان الخفاجى، **سر الفصاحة**، تصحيح: عبد المتعال الصعيدى (القاهرة: مطبعة صبيح، ١٩٦٩)، ص ٢٢٣.

٤١-أبو هلال العسكرى، **كتاب الصناعتين**، ص ٣٦٨.

٤٢-استخدم أبو هلال العسكرى الشواهد التى استدل بها قدامة على التمثيل، مثل قول الرماح بن ميادة: "ألم تك فى يمنى يديك...." إلخ، وغيره، إلا أنه أضاف إليها شواهد نثرية أخرى اعتبرت استعارات فيما بعد، مثل "إياكم وخضراء الدمن" **الصناعتين**/ ص ٣٦٦، ٣٦٧؛ راجع: ابن سنان الخفاجى، **سر الفصاحة**، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

٤٣-أبو هلال العسكرى، **كتاب الصناعتين**، ص ٣٦٤، ٣٦٥.

٤٤-قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٩٠.

٤٥-المرجع السابق، ص ٩١-٩٢.

٤٦-المرجع السابق، ص ٩١.

٤٧-قال أبو جعفر بن النحاس تعليقاً على هذا البيت: "المعنى بأنا نورد" الرايات فى الطعن كما قال الحجاج: رأى إذا أورده الطعن صدر ومعنى نصدرهن نردّهن. ومعنى البيت التمثيل، مثّل الرايات بالإبل، والدم بالماء، فكأن الرايات ترجع وقد رويت من الدم كما ترجع الإبل وقد رويت من الماء "أبو جعفر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ق٢، ص ٦٢٨- ٦٢٩.

٤٨-الباقلانى، **إعجاز القرآن**، ص ٧٨.

٤٩-ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص ٢٧٧. قال ابن رشيق: "ومن ضروب الاستعارة "التمثيل".

٥٠-(العناج): حبل يشد أسفل الدلو إذا كانت ثقيلة، ثم يشد إلى العراقى؛ فإذا انقطعت الأوذام، فانقلبت أمسكها العناج. (العراقى): العودان المصلبان الذى تشد إليهما الأوذام. (الكرب): هو الحبل الذى يشد فى وسط العراقى، ثم يثنى ويثلث ليكون هو الذى يلى الماء فلا يعفن الحبل الكبير. (الأوذام) جمع وذم: وهى السيور التى بين آذان الدلو وأطراف العراقى. والحطيئة هنا يمدح قوما عقدوا لجارهم عهدا فوفوا به ولم يخفروه. وأراد الحطيئة أنهم إذا عقدوا عقدا أحكموه وأوثقوه كإحكام الدلو إذا شد عليها العناج والكرب. الحطيئة، **ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكرى والسجستانى**، تحقيق: نعمان أمين طه (القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبى، ١٩٥٨)، ص ١٣٤، ١٣٥.

٥١-ابن رشيق، **العمدة**، ج ١، ص ٢٨٥.

٥٢-عبد القاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة الخانجى، ١٩٨٤)، ص ٦٦، ٦٧.

٥٣-**المرجع السابق**، ص ٦٨- ٦٩.

٥٤-عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص ٢٦-٢٧.

٥٥-ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص ٢٨٠.

٥٦-عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص ٢٨.

٥٧-المرجع السابق، ص ٢٢٣.

٥٨-المرجع السابق، ص ٢٢٥.

٥٩- المرجع السابق، ص ٢٠.

٦٠- المرجع السابق، ص ٢٢١.

٦١-عبد القاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز**، ص ٦٨، ؛عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص ٩٣-٩٤.

٦٢-عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص ٨٠، ٨٢.

٦٣-المرجع السابق: ص ٨٩، ٩٠.

٦٤- المرجع السابق، ص١٣٦-١٣٨.

٦٥- المرجع السابق، ص ٨٢-٨٤.

٦٦- المرجع السابق، ص ٩٠-٩١.

٦٧- المرجع السابق، ص ٩٤-٩٦.

٦٨- المرجع السابق، ص ٩٦-٩٧.

٦٩-من أهم الدراسات التى عرضت بالتفصيل للأنواع البلاغية للصورة فى التراث النقدى والبلاغى، **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى** لجابر عصفور وقد سبقت الإشارة إليه. راجع أيضاً: مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية؛** محمد زغلول سلام، **أثر القرآن فى تطور النقد العربى.**

٧٠-جابر عصفور، **الصورة الفنية فى التراث النقدى البلاغى**، ص ٢٨٢- ٢٨٦.

٧١-حمادى صمود، **التفكير البلاغى عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس** (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١)، ص ٥٣٧.

٧٢-جابر عصفور، **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى**، ص ٢٧٥، حمادى صمود، **التفكير البلاغى عند العرب**، ص ٥٣٧.

٧٣-يقول الرمانى: "فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما. والأظهر الذى يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوه: منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة..." الرمانى، "النكت فى إعجاز القرآن"، **ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٨١.

٧٤-ابن سنان الخفاجى، **سر الفصاحة**، ص ٢٢٣.

٧٥-المرجع السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

٧٦-المرجع السابق، ص ٢٣٧، ٢٣٨.

٧٧-عن قوى الإدراك الإنسانى الحسية والعقلية، وعلاقة الحس بالعقل راجع تفاصيل ذلك فى: ألفت كمال الروبى، "مكانة الخيال بين قوى

الإدراك الإنسانى"، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ٤٧، ص ٥٠، ٥٦.

٧٨-التوحيدى، **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسين (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٠)، ص ١٧٤.

٧٩-التوحيدى، المقابسات، ص ١٧٥.

٨٠-المرجع السابق، ص ١٨٩، ٢٢٤.

٨١-مسكويه، **الهوامل والشوامل**، نشر: أحمد أمين والسيد أحمد صقر (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١)، ص ٢٤٠، ٢٤١.

٨٢-الحكيم الترمذى، **الأمثال من الكتاب والسنة**، تحقيق: السيد الجميلى (بيروت: دار ابن زيدون، د.ت)، ص ١٣، ١٤.

٨٣-المرجع السابق، ص ١٦.

٨٤-ألفت الروبى، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ٢٢٦-٢٣٠.

٨٥-عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص ١٠١، ١٠٢.

٨٦-المرجع السابق، ص ١٠٣، ١٠٥.

٨٧-المرجع السابق، ص ١٠٨.

٨٨-المرجع السابق، ص ١٠٩.

٨٩-المرجع السابق، ص ١١٠.

٩٠-المرجع السابق، ص ١١١.

٩١-المرجع السابق، ص ١١١-١١٢.

٩٢-المرجع السابق، ص ١٣٨.

٩٣-المرجع السابق، ص ١٠٢.

٩٤-ضخّم كمال أبو ديب من فهم عبد القاهر الجرجانى لدور الخيال فى الإبداع، خاصة فيما يتعلق بالاستعارة والتمثيل، مثل دوره فى خلق الانسجام (الائتلاف) بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة (المختلفة)،

والكشف عن التشابهات بين الأفكار المجردة والأشياء المحسوسة، فضلاً عن دوره في الخلق والابتكار بصفة عامة، راجع:

K. Abu Deeb, *Al- jurjani's Theory of Poetic Imagery* (Warminter, Wilts: Aris &Philips Ltd., 1979) 266, 272, 275.

٩٥-عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٠٥.

٩٦-المرجع السابق، ص ٢١٨، ٢١٩.

٩٧-المرجع السابق، ص ٢٥٢.

٩٨-المرجع السابق، ص ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٦.

٩٩-المرجع السابق، ص ٣٣٢.

١٠٠-المرجع السابق، ص ٢٥٢.

١٠١-المرجع السابق، ص ٢٥٤، ٢٩٥. راجع أيضاً: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٣٢٥، ٣٢٦.

١٠٢-عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٢٥٣. تجدر الإشارة إلى أن تناول عبد القاهر الجرجاني للآيات القرآنية السابقة ولجوءه إلى التأويل، فضلا عن اضطرابه في النظر إلى علاقة المجاز والصور البلاغية بما فيها التمثيل بالتخييل، ربما يرجع إلى أنه كان من المتكلمين الأشاعرة.

١٠٣-المرجع السابق، ص ٢٥١.

عبد الله النديم
(بلاغة التوصيل والقص)*

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على الأشكال القصصية في كتابات النديم الصحفية وغير الصحفية، وتحديد طبيعة هذه الأشكال وخصائصها التكوينية وموقعها بالنسبة للبدايات القصصية في أدبنا العربي الحديث.

ويحق لهذه الدراسة أن تلفت النظر إلى أنه ليس من أهدافها أن تثبت أدبية النديم، أو أنه كان كاتباً قصصياً، أو أنه كان يسعى لتأسيس الفن القصصي في الأدب العربي الحديث؛ لا سيما أن الاقتراب الأولي من الكتابة التي اتخذت شكلاً قصصيا – لدى النديم – يكشف عن أنه لم يكن يسعى إلى تأسيس فن قصصي؛ ولم يكن مشغولاً بذلك. لكن هذا لا يمنع من القول بأنه كان واعياً بالنوع القصصي في حدود المعرفة التي أتيحت له، وفي حدود ما كان مطروحاً في ذلك العصر.

لقد عاصر النديم (١٨٤٣– ١٨٩٦م) امتداد حركة الاتصال بالغرب التي بدأت في فترة سابقة على زمانه، وعاصر ثمار تلك الحركة ممثلة في تأثيرها على نشأة البدايات القصصية، ما

---

*مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٥٦، عدد ١، يناير ١٩٩٦

كان منها مترجماً أو مؤلفاً؛ من ذلك على سبيل المثال: "مغامرات تليماك" لرفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣)، "الأمانى والمنة فى حكاية قبول وورد جنة" لمحمد عثمان جلال (١٨٢٩- ١٨٩٨)، فضلاً عن مجموعة القصص الاجتماعية ذات الطابع الرومانسى التى كانت تنشر فى مجلة "الجنان" اللبنانية بدءاً من سنة ١٨٧٠ حتى ١٨٨٤ م [١] . ومما يؤكد صلته بالإنتاج القصصى فى تلك الفترة أنه أفسح المجال فى مجلة "الأستاذ" لتقديم بعض الأعمال القصصية ونشر ما كان يرسله المهتمون بنقد هذه الأعمال [٢] . ومن ناحية أخرى، تكشف كثرة الأشكال القصصية وتنوعها فى كتاباته عن وعيه بها نوعياً، كما تكشف عن قصديته فى استعمالها.

عاين النديم – باختصار – حركة قصصية سابقة عليه ومعاصرة له، فى الوقت نفسه، لكنه اختط لنفسه طريقاً مغايراً لما هو سائد، حيث تسربت الأشكال القصصية داخل كتاباته الصحفية "بوصفها وسائل بليغة للتوصيل، سواء كان هذا فى "التنكيت والتبكيت" (من ٦ يونيو سنة ١٨٨١ إلى ٢٣ أكتوبر سنة ١٨٨١) أو فى مجلة "الأستاذ" (٢٤ أغسطس ١٨٩١ إلى ١٣ يونيو ١٨٩٢).

وجاءت هذه الأشكال بمثابة وسائل بلاغية جديدة بليغة بديلة للزخرف اللفظى المعتمد على المحسنات البديعية، استعان بها النديم بوصفها وسائط للتوصيل تعينه على تحقيق أهدافه النضالية والتنويرية والتثقيفية؛ فلم تكن الكتابة القصصية هدفاً أدبياً – فى ذاتها – بالنسبة له، مما يدعو إلى القول بتضافر الكتابة القصصية ومع الفعل النضالى عنده.

وحتى يحقق النديم التوصيل على أوسع نطاق – وهو أمر أتاحته له الصحافة التى كانت وسيلة الاتصال المباشرة والفعّالة فى ذلك الوقت – تنوعت الأشكال القصصية عنده – فى حدود وعيه بالشكل القصصى – مراعاة للمستويات الثقافية للجماهير التى يخاطبها. واستطاعت هذه الأشكال أن تستوعب كل ما كان يسعى إلى تجسيده، وإثارته من قضايا النضال الوطنى بدءاً من مواجهة الخطر الخارجى (التدخل الأجنبى قبيل الاحتلال) ثم مقاومة المحتل بعد ذلك، ومحاولة بناء الذات وتأسيسها بتنويرها وتبصيرها بأمراضها الاجتماعية، وتحريرها من أشكال التخلف والقهر التى تحجب عنها رؤية واقعها والأخطار المحيقة بها، وتعوقها عن أداء دورها التاريخى.... الخ.

ترتيباً على ذلك، يمكن تصنيف الأشكال القصصية فى كتابات النديم الصحفية إلى ثلاثة أقسام:

الأول: ذو طبيعة أليجورية يدخل تحت ما يسمى بـ (Allegory).

الثانى: أشكال قصصية بسيطة يتوازى فيها السرد مع الحوار، أو تجمع بين السرد والوصف والحوار، وغالباً ما يسود الحوار، وتتنوع لغة الحوار بين الفصحى والعامية.

الثالث: أشكال حوارية مكتوبة باللهجة العامية.

أما خارج الكتابة الصحفية فهناك عمل قصصى متكامل (المسامير: وقد أدرجه الدارسون السابقون تحت صنف: المقامة) [٣].

من أبرز النصوص القصصية التى تدخل ضمن الأليجورى عند النديم؛ "مجلس طبى على مصاب بالإفرنجى" [٤] ، "الذئاب حول الأسد" [٥]، المرافعة الوطنية" [٦]، درس تهذيبى" [٧] .

ويعرّف الأليجورى "Allegory" بكونه "قصة شعرية أو نثرية ذات معنيين؛ معنى سطحى ظاهر، وآخر باطنى، ومن ثم فإن هذه القصة يمكن أن تقرأ وتفهم وتفسر بمستويين من المعنى (وفى بعض الحالات بثلاثة أو أربعة)، وليس لها طول معين" [٨]. وقد يعرف تعريفاً مختصراً بأنه "سرد ممتد يحمل معنى ثانياً موازياً لمعنى القصة السطحى" [٩] .

كما يعرف أيضاً بأنه مجاز يقرأ فيه المعنى الثانى الكامن تحت المعنى السطحى للقصة والمتزامن معه فى نفس الوقت. وهذا المجاز يتميز عن الاستعارة بأنه قصة ممتدة يتوازى فيها الاهتمام بالحكاية السطحية مع المعنى الذى يتولد من خلالها[١٠].

أو أنه استعارة مركزية ممتدة تشير فيها الشخصيات والأحداث والمشاهد إلى ما يناظرها دينياً أو سياسياً أو سيكولوجياً [١١] .

ويحقق الأليجورى نجاحاً ملحوظاً فى الأدب السردى، على أساس أنه بناء من الصور المتعاقبة، والسرد يحقق هذا التعاقب على نحو مرن [١٢] .

ومن أهم سمات الأليجورى أنه قصدى، أى يتم بقصد مُعلن من مؤلفه، ولهذا يجىء مصحوباً بسطور إرشادية يكتبها مؤلفه تُوجّه القارئ [١٣] . ومن السمات الرئيسية للأليجورى المترتبة

علي وجود مستويين للمعنى، (المستوى السطحى والمستوى الباطنى)، أنه يحجب المعنى ويكشفه فى آن، حيث يقوم المستوى السطحى بحجب المعنى المقصود مؤقتاً، ثم يكشف عنه فيما بعد؛ ومن هنا يتسم بالمرواغة. والمتعة التي يحققها الأليجورى تكمن فى متابعة هذا المستوى السطحى للسرد أولاً، ثم في اكتشاف القصد بعد ذلك (١٤) .

ونظراً لتمتع الأليجورى بسمة حجب المعنى وكشفه، فإنه يستعمل فى فترات القمع السياسى، فعندما يريد الكاتب إخفاء نقده أو سخريته، فإنه يستعمله خوفاً من الانتقام" (١٥) . وعلى هذا نجد النديم يستخدم الأليجورى السياسى فى نص يصدر به أول عدد من أعداد "التنكيت والتبكيت": "مجلس طبى على مصاب بالإفرنجى". فقارىء هذا النص يكتشف المغزى السياسى فيه من خلال إدراك القياس بين الأحداث القصصية التى وضعت فى إطار استعارى "فتى جميل صحيح البنية سلمه أهله لشخص خدعوا فيه، فلم يحافظ عليه وعَرضه لمهاوى الرذيلة وانتهى به الحال إلى إصابته بعرض عضال (الداء الإفرنجى = الزهرى) وانهيار صحته، ثم تركه وحيداً بلا عون وبين الأحداث السياسية المعاصرة للنديم"

الانهيار الاقتصادى الذى تعرضت له مصر وأدى إلى وقوعها فى الدين، وما ترتب على ذلك من تدخل أجنبى بسبب سوء سياسة الخديوى إسماعيل).

ويمكن أن نكتشف بسهولة أن السطح الخارجى المعتمد على السرد (القصة) قد حجب المعنى المقصود، وحقق المراوغة بسبب الانشغال بتفاصيل السرد المتعلقة بالاستعارة المركزية المصحوبة بمزيد من الصور الاستعارية المتوالية

المترتبة عليها. وقد أسهب النديم في وصف هذا الفتى وعلاقة أهله به، وحقوقهم عليه وحرصهم على حمايته، ثم ما طرأ على هذه العلاقة بعدما سلموه لشخص أمنوا له وتصوروا أنه قادر على حمايته ورعايته، فنسوه أو تناسوه، وفي الوقت الذى أغرقه فيه صاحبه في الغواية- حتى سلب عزه وصحته وماله - كان أهله غارقين أيضاً في مراتع اللهو. يقول النديم في بداية النص:

"كان هذا المصاب صحيح البنية قوى الأعصاب جميل الصورة لطيف الشكل، ما رآه فارغ القلب إلا صبا، ولا سمع بذكره بعيد إلا طار إليه شوقاً، نشأ في العالم روضة، ودار به أهله يحفظونه من الأعداء، ويدفعون عنه الوشاة والرقباء. وقد مات في حبه جملة العشاق الذين خاطروا في وصاله بالأرواح والأموال، وكلما وصل إليه واحد سحره برقة ألفاظه، وعذوبة كلامه، وسلب عقله ببهجة يحار الطرف فيها وعزة لا يشاركه فيها مشارك، وهو غزال في الخفة، وغصن في اللين، وبدر في البهجة، وجنة في المنظر، تمر عليه الدهور فتزيده حسناً، وتتوالى عليه العشاق فتزداد هياماً. وأهله فرحون بهذا البديع الفريد، والطالع السعيد، يعشقون الموت في حياته. وقد اتفقوا على توحيد كلمتهم في حفظهم، وجمع شتاتهم في رحابه، وصرف حياتهم الطيبة في بقائه في الوجود معززاً بأهله مؤيداً بعشائره، حتى لا تمد إليه يد عون، ولا يوجه إليه فكر محتال ولا يقرب منه مغتال".

استفاد النديم من إمكانات السرد، وبالتحديد من المرونة التي يتيحها السرد، فامتد بالاستعارة المركزية (الفتى

المصاب)، وألحق بالفتى تلك الأوصـــاف الجسـدية المجسـدة لجماله وصحته وقوته وتأثيره في الآخرين ليحقق مزيـداً مـن الإغراب والبعد عن الواقع الخارجي، ويشغل القـارىء بـهذه التفاصيل التي قد تكون هي في ذاتها ممتعة، ويوالـي النديـم السرد ممتداً بالاستعارة نفسها ليصل إلى قمته عندمـا يصـاب الفتى بالداء الإفرنجي، ويصبح وحيداً في مكان خرب معـزول/ إلى أن يلقاه واحد من أهله. ويتخلل السرد وصف ثم حوار بين الفتى والزائر:

"ومال مع أغراض هـذا الصـاحب، وسـار معـه فـي طريـق لا يرى فيه أحداً من أهله. فما هي الأرشـفة كـأس حتـى اصفـر وجهـه، وارتخت أعضـاؤه، وذهبت بهجتـه. فسلم جسمه الشريف إلى الفراش يتململ عليه، ففطن له واحد مـن أهلـه، وزاره في خُربة لم يجد فيها غير شيخ يعلل نفسه بالأماني، ويصعد الزفـرات، وقـد بـرزت عظـام وجهـه وغـارت عينـاه وتشوه وجهه، وتبدلت محاسنه بقبـائح تنفـر منـها الطبـاع، فبكى وانتحب، وقال:

أي حياتي، أي جنتي، أي نزهتـي، أي مطلـع عـزي، مـا الذي أصابك؟ أين جمالك البديع؟ أيـن محيـاك الزاهـي أيـن حسنك الذي أفنـى الكثـير مـن العشـاق؟ أيـن صحتـك التـي أشابت الدهور وهي فـي عنفـوان الشـباب؟ أيـن قوتـك التـي أسرت بها الأشباح؟ أين رقتك التي جذبت بها الأرواح؟ أين ما كان عليك من الحلي والزينة؟ أين تاجك الـذي مـا لبسـه إنسان إلا افتخر على الوجود؟ فتنفس المصاب تنفس الضعيف ورمقه بعين لا يكاد يتحرك جفنها، وقال بصـوت خفـي: لا

يعز عليك جسم أمرضه أهله، فإنكم تركتموني لصاحبي يدور بي أينما دار، فعرضني لمن لم أعرف طبعه ولاعادته ولا لغته، ووكل بي من يغرني ويسلك بي سبيل الغواية، فلم أجد بداً من الموافقة، ودرت في أماكن اللهو، حتى أصبت (بالداء الإفرنجي) فلم أعبأ به في أول الأمر، وتركت نفسي، وكتمت خبري، فإني لم أجد أحداً من أهلي حولي. ولم أعلم أن الداء سرى في دمي وعروقي، وتمكن من عظامي وأعصابي، حتى ولم يترك عضواً من أعضائي إلا نشب فيه" (١٦)

ينهي النديم نصه القصصي بوضع حل لأزمة المصاب، ومحاولة إنقاذه مما ألم به حين يقوم ذلك الزائر باستنفار أهل المصاب وناسه من الأطباء ذوى الخبرة، فيستجيب هؤلاء ويتقدمهم طبيب بارع، ليبدأوا رحلة العلاج بقيادته وتعاونهم معه بإبداء الرأى والمشورة. ورغم أن النديم لم يفصح عن علاقة ظاهرة تربط هذا النص بالواقع السياسي أو تحيل القارىء إليه، فإن القياس ذلك الفتى وما طرأ عليه من تغير (مرضه وتردى حاله) وبين الوطن وما ألم به فى عهد إسماعيل يبدو واضحاً ومباشراً، خاصة فى نهاية النص، حيث يجعل الخلاص الوحيد والعلاج المنقذ لهذا المريض لا يتم إلا على يد أهله من ذوى الخبرة.

لقد توسل النديم بهذا البناء الاستعارى السردى، ليحقق ذلك المغزى السياسي. وحقق له هذا البناء وظيفتى الحجب والكشف، حجب المعنى المراد ثم الكشف عنه، وهو انتقاده للوضع الذى آلت إليه مصر فى ذلك الحين اقتصادياً وسياسياً،

ومواجهة ذلك الوضع المشخص (بالداء) بدواء مصرى صميم دون تدخل خارجي من أحد. قام هذا البناء السردى بحجب المعنى مؤقتاً ليتم الكشف عنه بعد ذلك، ولتتحقق المتعة مرتين، الأولى من خلال متابعة السرد نفسه ومتابعة تفاصيله، والأخرى حين يتم اكتشاف القصد (المعنى المراد).

ولا بد من أن نشير هنا ، أننا لو رجعنا إلى المقدمة الافتتاحية لهذا العدد الأول من "التنكيت والتبكيت" (١٧) ، وجدنا النديم ينبه القارىء إلى ضرورة الالتفات إلى المعانى الباطنة واستبصارها وعدم الاكتفاء بظاهر المعنى؛ فهو يقول عن "التنكيت والتبكيت":

"هى صحيفة أدبية تهذيبية تتلو عليك حكماً وآداباً ومواعظ بعبارة سهلة... ويخبرك ظاهرها المستهجن بأن باطنها له معان مألوفة... فاجعل لها نصيباً من عمرك الجليل ومتعها بنظرة تجلو مرآتها وتبصر خباياها" (١٨) .

إن استخدام النديم لهذا النمط من القصص التمثيلى (Allegory) كان نابعاً من وعى بخصائصه وقدرته البليغة على التوصيل والتأثير. ومن اللافت للنظر أن النديم ألح على استعمال الشكل القصصى الأليجورى (المراوغ) بما هو ذريعة لتجسيد الأوضاع السياسية المعاصرة له، ومن ثم لجأ إلى تنويعات هذا الشكل فتوسل بقصص الحيوان، كما يبدو فى "الذئاب حول الأسد".

فى هذا النص القصصى، توسل بالشخوص الحيوانية ليجسد وضع مصر قبيل تحديثها ثم ما آلت اليه فى عهد محمد على؛ حيث أصبحت دولة حديثة قوية لها وضعها بين الدول،

وتدرج الأحوال بها بعد ذلك من استقرار إلى اضطراب وتدهور وضعف، فأصبحت مطمعاً للأجانب في عهد إسماعيل ومن تلاه:

"بينما الوجود في اختلاف لا يعرفه ائتلاف، ونفرة لا يصحبها اتحاد، وبغض لا يدفعه حب، وفساد لا يغلبه إصلاح، تغلبت على الغابات الوحوش، وتسلطت على صغار الحيوان وضعفاء البهائم، وقد حيل بين الضعفاء وبين ما يشتهون، وضرب بين كبار الوحوش بسور لا يتسوره إلا القوى، إذ ظهر أسد في الأجمة.. فعارضه الكثير من الضباع والذئاب، فأخذ الأسد يمالئهم ويجاريهم في أفكارهم وعاداتهم حرصا على الغابات، ورغبة في انتظام جماعات الوحوش.. فعارضه الكثير منهم وأنكروا عليه ما جاء به من النظام وما يدعو إليه من وحدة الاتحاد، فأخذ يحمل عليهم بجيشه الحملة بعد الحملة وهم يهزمون بين يديه ويخضعون إليه، حتى تمكن من توحيد الكلمة مع اختلاف الأجناس، وسير الجميع تحت نظام واحد، فلما قضى نحبه، قام بالأمر بعده أسود اشتدوا وطأة وعظموا بطشاً، فتغولوا في الغابات، وألفوا عدداً من الحيوان لا يدخل تحت حصر، فثبتت أقدام سطوتهم، وعلا شأنهم، حتى ملأوا القلوب محبة والنفوس رغبة بسيرهم في استقامة لا يعرفها اعوجاج وألفة لا يمازجها نفرة واتحاد لا يداخله خذلان، وقد سار الذئب مع الغنم والهر مع الفأر، والضبع مع الحمار لوقوف كل عند حده.

ولم يزل أمرهم قائما يؤيده أسد ويمكنه ليث حتى تغلب عليهم بعض النمور فانقادوا إليه وسلموه الزمام، فحاول السير على ما كانوا عليه، فلم يمكنه اختلاف الأتباع، وتباين طباعهم وشذ عنه بعض الأجناس، فحصن غابه، ولزم وكره، ودعا لنفسه بالرئاسة، كما تدعو النمور، وقد عجزت الذئاب عن رده، ودفع ضرره، فلما ثبت ذلك فى أذهان بقية الأجناس أخذوا ينافرون النمور ويخاتلونهم حتى خرج من دائرتهم الكثير... وفى خلال ذلك أستأسد أحد النمور وتطبع بطباع الأسد، فجمع المشتت وضم الكثير ممن خرجوا على آبائه، ولكنه لم تساعده الحياة فاخترمته المنية وقام بعده غيره من بيته حتى آل الأمر إلى أسد والحال مرتبكة والنفوس منقبضة والدماء مراقة، فأخذ يجبر الصدع، ويربط الجرح. ولكن لسوء حظ التبعة، ابتلى بمن يغره، ويحسن إليه أمور أضعفت إمارته وأضاعت الكثير من غاباته، فكثرت عليه الأفكار، وبقيت الذئاب تخدعه وتحمل عليه بألسنتها وتهدده بقوتها. وهو واقف بين الوحوش ثابت القدم قوى البأس، غير أن أفراد آجامه فسدت بمواطنهم وحسنت لهم الذئاب الخروج عليه فغفلوا عن ذل المستعبد وسطوة الأجنبى وأخذوا يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدى الظالمين. وهذا مما قضى على الأسد بإعمال الفكر حتى ضعفت قواه، وجلس بوصيد أجمته، يصرف حياته فى حفظها وصيانتها راجياً تنبه أمته وتذكرهم سالف زمانهم وما كان عليه آباؤهم من علو الجاه ونفوذ الكلمة، لعلهم باجتماع قوتهم واتحاد قلوبهم يزحزحون الذئاب من بابه ويحفظون وطنيتهم التى عرفوا

بها، وتربوا فيها، ليكتب المؤرخ هذه أمة أبادت عدوها وأظهرت بأس أسدها الضرغام وحامى حومة آجامها، فأصبحت تهابه النمور، وتخشاه الفهود، بعد أن ضعف وطمعت فيه الأعداء، فعجب الناس من اجتماع الذئاب حول الأسد (١٩).

ورغم ما يشوب هذا النص من بعض الاضطراب، ربما بسبب عدم مراجعته من قبل النديم أو بسبب سوء التحرير، فإنه يكشف عن مغزى سياسي يتلخص فى سوء الوضع السياسى المعاصر للنديم، وما ينذر به هذا الوضع من خطر؛ بحيث يقابل النديم، عبر قصة الحيوان التى يمثلها السرد القصصى، بين وضع مصر أيام قوتها فى الماضى وبين وضعها فى عصر إسماعيل ثم توفيق. وكأنه كان يرهص باحتلال مصر الذى حدث بعد ذلك بفترة وجيزة. لقد حمّل النديم هذا الشكل القصصى التمثيلى دعوته إلى ضرورة اتحاد أبناء الوطن ضد التدخل الأجنبى فى شئون البلاد، حتى يصبح وطنهم مثلا فى القوة والهيبة كما كان فى الماضى. ويصبح الدرس المستفاد من هذا التمثيل القصصى هو الدعوة إلى اتحاد أبناء الوطن، لأن الاتحاد سبيل القوة، والقوة هى الطريق إلى إنقاذ الوطن من الضياع.

ووعى النديم بخصائص الأليجورى، وتوسله بقصص الحيوان، يتجاوب مع أقدم النصوص القصصية التمثيلية (الأليجورية) فى نثرنا العربى القديم، وهو كتاب كليلة ودمنة، الذى تبطن حكاياته معانى لا تبدو إلا للمتأمل والمتعقل (٢٠)، والذى يدعو قارئه إلى أن "يديم النظر فيه من غير ضجر ويلتمس جواهر

معانيه ولا يظن أن نتيجته الإخبار عن حيلة بـهيمتين أو محـاورة سبع لثـور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود" (٢١)، فلا يكون مثل الجهال الذيـن يغفلـون أمر التفكر فى هذا الكتاب ويأخذون بظاهره دون الوقوف على أسرار معانيه(٢٢).

وإذا كان هذا الشكل ذو الطبيعة الأليجورية لدى النديم قـد وُظّف بنجاح لخدمة أغراض سياسية ذات صلة مباشرة بنضاله ضد التدخل الأجنبى والتبعية، إلاّ أنه يظلّ أحـادى الصـوت، بمعنى أنه يصدر عن وجهة نظر واحدة ملزمة، هى وجهة نظر المؤلف، أى وجهة النظر المتولدة من إدراك القياس بين المعنى السطحى والمعنى الباطن المرتبط دائماً بالواقع المحيط بالمؤلف (الأحداث السياسية بشكل خاص)، إنها وجهة نظـر المنـاضل المصلح.

ومع ذلك، فإنه عندما استعمل هذا الشكل الأليجورى فـى "المرافعة الوطنية" لم يصدر عن هذه الأحادية، ذلك أنه اسـتفاد بوجود مستويين للمعنى فى الأليجورى ليناقش من خلاله قضية الوطن والوطنية أى مصر والمصريين، حكاماً ومحكومين، بعد الاحتلال البريطانى لمصر، واستعرض هذه المسألة من خـلال وجهات النظر المختلفة.

يقوم المؤلف بتشخيص الوطن الذى يحتكم إلـى القضـاء مقيماً دعوى ضد أبنائه المصريين يتهمهم فيها بالتقصير وعـدم الوفاء بحقوقه، وقد استراحوا إلى متابعة المحتـل إلـى حـد التفريط، وتقوم المدنية الحاضرة لتترافع عن المشكوين (أبنـاء الوطن) ويعهد القضاء (النظام التـام – المدنيـة – العمـران) بالأمر لذوى الخبرة ليقدموا تقريراً وافيا عن حال البلاد وأبنـاء البلاد وما قدموه وأنجزوه فى مجال الإنتاج. وبناء على التقرير

يقوم المؤلف بتشخيص الوطن الذى يحتكم إلى القضاء مقيماً دعوى ضد أبنائه المصريين يتهمهم فيها بالتقصير وعدم الوفاء بحقوقه، وقد استراحوا إلى متابعة المحتل إلى حد التفريط، وتقوم المدنية الحاضرة لتترافع عن المشكوين (أبناء الوطن) ويعهد القضاء (النظام التام – المدنية – العمران) بالأمر لذوى الخبرة ليقدموا تقريراً وافيا عن حال البلاد وأبناء البلاد وما قدموه وأنجزوه فى مجال الإنتاج. وبناء على التقرير المقدم الذى يثبت تقصير أبناء الوطن، يصدر الحكم الابتدائى لصالح الوطن ضد أبنائه فيبرئ الوطن والحكومة معاً. ومن هنا تقيم المدنية (وكيل أبناء الوطن) دعوى استئناف، وفى أثناء نظر هذه الدعوى تبدو حجج الوطن ومرافعته ضد الاستئناف فضلا عن مرافعة نائب الحكومة أقوى من حجج أبناء الوطن، غير أن النطق بالحكم يؤجل إلى جلسة لاحقة، وتظل المسألة مفتوحة إن كان الاتجاه القوى يميل إلى رفض الاستئناف وتأييد الحكم الابتدائى.

ونص "المرافعة الوطنية" يتسم بالمباشرة وإن قام على التشخيص، تشخيص الوطن:

(صناعته إيواء أبنائه وإعطاؤهم ما يلزم من المؤونة وضروريات المعاش وهو من أهالى إفريقية . ويقيم بالنقطة الباركة ما بين حلفاء والاسكندرية طولا.... ومتخذ مكتب المروءة الكائن بشارع الإنسانية محلا مختاراً [٢٣])، وتشخيص المدنية والنظام التام.... الخ.

يختلف الشكل الأليجورى فى هذا النص عنه فى النصين السابقين بسبب قيامه على الحوار الذى يدور بين أطراف

متعددة ومتخاصمة، فلا يبدو النص أسير فكرة واحدة، وإنما يطرح فكرة فى مقابل ما ينقضها من خلال المحاورة، وبعبارة أخرى تتعدد الأفكار وتتضارب نتيجة تعدد الأصوات وتضاربها (الوطن الشاكى – الأبناء المشكوون (المدنية الحاضرة) نائب الحكومة– ذوو الخبرة). فلا يصدر الشكل القصصى الأليجورى هنا عن أحادية، وليس هناك حافز قوى لتسييد وجهة نظر بعينها، وإن كان هناك وجهة نظر ما فهى طرح المسألة المصرية للنقاش من زواياها المختلفة (من وجهة نظر الوطن والحكومة والمحكومين) فكما سمح هذا الطرح بإدانة أبناء الوطن من المحكومين، فإنه سمح – من خلال التمليح القوى – بإدانة الحكام (تقصير الحكومة وعجزها) مرة على لسان الوطن (دعوى الوطن)، وأخرى بشكل مباشر على لسان (المدنية) أبناء الوطن. ورغم صدور الحكم الابتدائى لصالح الوطن، تظل القضية مطروحة، حيث يؤجل النطق بالحكم فى الاستئناف، ويظل السؤال هل سيصدر الحكم لصالح الأبناء أم لصالح الوطن؟ أو أن الغرض هو ترك الحوار مفتوحاً. إن الخاصية الحوارية التى تسعى إلى البحث عن الحقيقة هى السمة الجوهرية التى تيمز هذا النص عن النصين السابقين مع بساطته ومباشرته.

ومع ذلك كله، فإن سمة المباشرة تظل هى السمة الغالبة على هذه النصوص القصصية بوصفها نصوصاً قصصية اليجورية، لأنها مهما اعتمدت على المراوغة فهى تظل محدودة المدلول. وهذا ما يميز الأليجورى عن الرمز، ويجعلنا نصنف هذه النصوص للنديم ضمن الأليجورى وليس الرمز. وقد

درجت الدراسات السابقة التى عرضت للنديم على وسم هـــذه الأشكال القصصية بأنها قصص رمزية (٢٤) دون تحديد لمفـهوم الرمز، ويبدو أن أصحاب هذه الدراسات كانوا يقصدون المعنى الشائع والعام للرمز، وليس المعنى الاصطلاحى. ذلك أن النقـد الحديث اهتم بإبراز الفروق الأساسية التى تميز الرمـــز عــن الأليجورى، وهى فروق تضعهما فى علاقـــة تعـــارض. وقــد كشف تودورف عن هذا التقابل بين الرمـــز والأليجـــورى (٢٥) عندما أعاد قراءة النصوص الرومانسية القديمة التـــى قدمـــت النظرية الرومانسية وجمالياتها. فإذا كـــان الأليجـــورى يتســم بالمباشرة والعقلانية والقصدية التى ينتج عنها معنـــى نـــهائى كامل ومحدود، فإن الرمز يتسم بالغموض ويعتمد على الحـدس ومعناه غير محدود لا ينضب.... الخ. ومثل هذه النظرة تعلـــى من شأن الرمز بسبب غموضه وعدم تحدد معناه ولا نهائيتـــــه واقتضابه .... الخ. ولأننا لسنا فى موضع مناقشة موقف النقــد الحديث من هذا الموضوع بالتفصيل أى الفـــرق بيـــن الرمـــز والأليجورى، أو موقفه من الأليجورى بوصفه آليـــا وســـاذجاً وأحاديا وبكونه تقنية مرتبطة بالعصور الوسطى الكلاســـيكية، فإن الذى يعنينا هنا هو هذه الإشارة السريعة إلى التمييز بيـــن الرمز والأليجورى وأن قصص النديم السابقة لا علاقــــة لـــها بالرمز فى حين تدخل تحت الصنف الثانى.

-٢-

أما القسم الثانى من قصص النديم فهو الشكل القصصـــــى المعتمد على التوازى بين السرد والحوار، أو الجمع بين السرد

والوصف والحوار، ولهذا الشكل وجود بارز في التنكيت والتبكيت. وقد استعمل النديم هذا الشكل بوصفه وسيلة بليغة مؤثرة وموظفة توظيفاً جيداً في تجسيد العيوب الاجتماعية التي تعوق الذات عن وعيها بهويتها وانتمائها، وما يتطلبه هذا الانتماء من واجبات وأدوار يفترض أن تقوم بها. (من أهم هذه العيوب: الأمية والجهل والغفلة والانسياق وراء التقليد وعدم القدرة على الانتفاع بالعلم، وإساءة استخدام الثروة... الخ).

وترجع أهمية الشكل القصصي في هذه الحال إلى أنه جسّد الوجوه السلبية المختلفة للشخصية المصرية بانتماءاتها الطبقية المختلفة ومستواها التعليمي والثقافي ووعيها بواقعها. واهتم النديم – بوجه خاص – في التنكيت والتبكيت بالشخصية الريفية من متوسطي الملاك وصغارهم. وقد تساوت هذه الفئات عنده في أميتها وجهالتها وحمقها وجهلها وتعرضها للاستغلال، سواء كان المستغل أجنبياً (خواجة) أم وطنياً (المحامي، التاجر، المرابي).

لقد أسس النديم صورة الفلاح الجاهل الأحمق محدود الأفق. ويتضح ذلك في كل من: **النبيه والفلاح** [٢٦]، **محتاج جاهل في يد محتال طامع**[٢٧] ؛ فهو يجسد في "النبيه والفلاح" حمق الفلاحين وجهالتهم التي تدفعهم إلى الوقوع فرائس في أيدي المرابين (الخواجات). وذلك من خلال سرد بسيط يدور حول شيخ القرية (الذي يخاطبه النبيه بوصفه من نبلاء القرية)، حيث يورط الشيخ نفسه في الاستدانة ليحقق أغراضاً شخصية، ويدخل منافسة غير شريفة مع بعض أقاربه؛ في الوقت الذي يعرض فيه عن أداء واجباته الحقيقية المنوطة به بوصفه من

كبراء القرية، وأهمها الاهتمام بتحسين الزراعة؛ وتوسيع دائرتها. ويقدم النديم نموذجاً آخر للفلاح الجاهل الذى يحتاج إلى استدانة مبلغ مائة جنيه من أحد التجار، فيحتال عليه التاجر ويعطيه سبعين جنيها، علي أن يردها الفلاح مائة وعشرين، وذلك وفق حسبة ملفقة مستغلا جهل الفلاح المزارع. يقدم النديم ذلك فى قالب قصصى بسيط يغلب عليه الحوار، تحت عنوان: "محتاج جاهل فى يد محتال طامع". وقد أصبحت هذه الصورة ثابتة – صورة الفلاح الجاهل أو المغفل – تظهر فيما بعد فى حوارياته بمجلة الأستاذ. كما تعرض النديم أيضاً – فى هذه القصص المنشورة فى التنكيت والتبكيت – لانتقاد طبقة أثرياء المدنية وبطالتهم وسوء استخدامهم للمال، وتظاهرهم بالتمدن وتعلقهم بقشور المدنية وسوء تربيتهم لأبنائهم: "سهرة الأنطاع"، "هف طلع النهار".

وفى الوقت نفسه قدمت هذه الأشكال القصصية الصورة المقابلة للجوانب السلبية فى الشخصية المصرية؛ وذلك فى شخصية المثقف الوطنى المنتمى الواعى بتناقضات واقعه (التفاوت الاجتماعى بين أغنياء وفقراء وتفاوت المستوى التعليمى والإدراكى للفئات المختلفة)، المدرك لعلاقات الاستغلال، وخطورة الوجود الأجنبى، والواعى بأهمية العلم والعمل فى بناء المجتمع الحديث والملتزم بضرورة ترشيد الناس وتهذيبهم... الخ، وتحددت معالم هذه الشخصية التى كان يشير إليها دائما بـ المهذب أو النبيه أو أحد النبهاء [٢٨].

لقد استطاع النديم أن يستفيد من العناصر الأساسية للقص (السرد والوصف والحوار) فى تشكيل وسيلة بليغة مؤثرة

تستوعب الأفكار التى كان يسعى إلى توصيلها للناس من خلال صحافته. ولو وقفنا عند نص "عربى تفرنج" لأدركنا إلى أى حد استطاع هذا الشكل القصصى – مع بساطته – أن يجسد الفكرة التى يحتويها عبر السرد والوصف والحوار. كتب النديم:

"ولد لأحد الفلاحين ولد فسمّاه زعيط، وتركه يلعب فى التراب وينام فى الوحل، حتى صار يقدر على تسريح الجاموسة، فسرّحه مع البهائم إلى الغيط يسوق الساقية، ويحول الماء. وكان يعطيه كل يوم اربع حندويسلات، وأربعة أمخاخ بصل، وفى العيد كان يقدم له اليخنى ليمتعه بأكل اللحم بالبصل. وبينما هو يسوق الساقية، وأبوه جالس عنده، مّر بهما أحد التجار، فقال لأبيه: لو أرسلت ابنك إلى المدرسة لتعلمّ وصار إنسانا، فأخذه وسلمه إلى المدرسة. فلما أتمّ العلوم الابتدائية أرسلته الحكومة إلى أوربا لتعلم فن عينته له، فبعد أربع سنين ركب الوابور، وجاء عائداً إلى بلاده، فمن فرح أبيه حضر إلى إسكندرية، ووقف برصيف الجمرك ينتظره، فلما خرج من الفلوكة، قرب أبوه ليحضتنه، ويقبله شأن الوالد المحب، فدفعه فى صدره، وجرت بينهما هذه العبارة:

زعيط: سبحان الله عندكم يا مسلمين مسألة الحضن دى قبيحة جداً.

معيط: أمال يا ابنى نسلم على بعض إزاى؟

زعيط: قول بُونريفى وحط إيدك فى ايدى مرة واحدة وخلاص.

معيط: لهوّ يا ابنى أنا بقول مانيش ريفى؟

زعيط: موش ريفى يا شيخ أنتم يا أبناء العرب زى البهايم.

معيط: الله يشترك يا زعيط، والله جا خيرك، يا ابنى فوت روح فوت، فلما توصل به الكفر، قامت أمه وعملت له طاجناً فى الفرن مملوءاً لحماً ببصل، فلما رآه قال لها: ليه كترتى من الـ ...؟

معيكة: من الـ إيه يا زعيط؟

زعيط: من البتاع اللى اسمه إيه!

معيكة: اسمه إيه يا ابنى؟.. الفلفل!

زعيط: نو الـ دى التباع اللى ينزرع!

معيكة: الغلة يا ابنى؟

زعيط: نونو دى اللى يبقى لو رأس فى الأرض!

معيكة: والله يا ابنى ما فيه ريحة الثوم!

زعيط: البتاع اللى يدمع العينيين... اسمو أونيون!

معيكة: والله يا ابنى ما فيه أونيو ول ادا لحم ببصل!

زعيط: سى سا.. بصل بصل!

معيكة: ويا زعيط يا ابنى نسيت البصل، وانت كان أكلك كله منه؟

معيط شكاه لأحد النبهاء، وقال: "ولدى توجه إلى أوربا وحضر يذم بلاده، وأهله، ونسى لغته، فقال له النبيه: ولدك لم يتهذب صغيراً ولا تعلم حقوق وطنه، ولا عرف حق لغته، ولا قدر شرف الأمة ولا ثمرة الحرص على عوائد الأهل ولا مزية الوطنية، فهو وإن كان تعلم علوما إلا إنها لا تفيد وطنه شيئاً، فإنه لا يميل إلى إخوانه ولا يستحسن إلا من

يعرف لغتهم على أنه أصبح كالحجل لما أراد أن يقلد الغراب في مشيته وعجز عن التقليد واستحال عليه العودة لطبيعته الأولى، فأصبح يقفز قفزاً. وقد خرج عن حد الجنسية وطباع النوعية ولا يفعل فعل ولدك إلا لئيم جاهل بوطنه، فكم من شبان تعلمت في أوربا وعادت محافظة على مذهبها وعوائدها ولغتها وصرفت علومها في تقدم بلادها وأبنائها ولم ينطبق عليهم عنوان "عربي تفرنج" (٢٩).

يثير النص مشكلة تتعلق بانتماء المصريين الذين يبتعثون إلى أوربا، ثم يعودون إلى الوطن بعد أن يستوعبوا في تبعية للآخر (الغرب ممثلا في فرنسا داخل النص)، وتبني لغته وعاداته، ومن ثم التعالي على لغته وقومه وعاداتهم؛ في الوقت الذي ينسون فيه الهدف الحقيقي من ابتعاثهم، وهو أن يفيدوا وطنهم بما حصلوه من علم ومعرفة، فيوظفوا هذا العلم في الارتقاء به.

من أهم وظائف السرد في الفقرة الأولى من هذا النص أنه قدم تلخيصاً موجزاً ومفيداً لحياة "زعيط" في القرية منذ مولده حتى عودته من بعثته إلى أوربا، ثم يتوقف الزمن عند حدث استقبال "معيط" لابنه "زعيط" في ميناء الاسكندرية ووصولهما إلى القرية. كما قام هذا السرد على بساطته بتحديد معالم البيئة التي نشأ فيها زعيط ونوع العمل الذي كان يقوم به. ونوع الطعام الذي نشأ عليه، ثم الصدفة التي حولت مجرى حياته حين نصح أباه أحد التجار بإرساله إلى المدرسة ليتعلم. ولا تخفى واقعية النديم في اختياره للأسماء.

ثم يقوم الحوار الذى دار بين زعيط ووالده معيط بتجسيد التحول الذى طرأ على زعيط، ويكشف ببساطة عن ذهنيته التى عاد بها من أوربا: اعتراضه على الطريقة التى استقبله بها أبوه حين اقترب منه ليحتضنه، ثم استخدامه للمفردات الفرنسية فى حواره مع والده ثم والدته، فضلا عن نسيانه لاسم طعامه اليومى الذى نشأ عليه منذ طفولته الأولى. وهنا تبدو المفارقة مجسدة على لسان معيكة. وعلى الرغم من أن النديم حدد فى نهاية النص الدرس المستفاد على لسان النبيه، فإن التفاصيل التى تضمنها السرد فى أول النص، ثم الحوار الذى دار بين زعيط ومعيط، ثم زعيط ومعيكة، لها تأثيرها الخاص. ساعد على ذلك تطابق لغة كل شخصية مع ذهنيتها وطبيعتها وتركيبها. وهذه كلها عوامل تؤدى إلى إحداث التأثير الذى يبدأ باستنكار موقف زعيط.

ويوالى النديم استفادته من آليات القص المعتمدة على السرد والوصف والحوار فى تجسيد فكرته على نحو بليغ ومؤثر، يمكن أن تقف على ذلك فى نص "سهرة الأنطاع". فى هذا النص ينتقد أنماطاً من أثرياء المصريين العاطلين، الذين لا يشغلهم هم ما، أغرقوا أنفسهم فى اللهو والتعاطى السمر دونما هدف، وقد اصابهم التبلد وعدم الرغبة فى المعرفة (أى نوع من المعرفة)، واستناموا للحياة الخاملة، معتمدين على ثرواتهم التى ورثوها من الأباء، قانعين ببعض مظاهر التمدين: البيوت الفسيحة، الخدم، الحشم.... إلخ.

جسدّ النديم انتقاده اللاذع عبر نص قصصى يجمع فيه بين السرد والوصف والحوار، حيث يبدأ النص بالسرد الذى يليه

وصف تفصيلى لهيئات الأنطاع والأوضاع المختلفة التى كانوا عليها لحظة دخول المهذب:

"دخل أحد المهذبين بيتاً من بيوت رجال الملاهى، فوجد عشرة من الرجال جالسين على الأسرة باهتين ساكنين لا يتكلمون ولا يتحركون ولا يرفعون أبصارهم. هذا واضع عنقه على كتفه، وذاك مكفى على المخدة، وذاك يتمايل كالنائم، وآخر واضع يده على خديه. فظن المهذب أن رب الدار أصيب بمصيبة، وهؤلاء متكدرون مما أصابه مشفقون عليه. فجلس فى ناحية من المجلس، وسأل رب الدار قائلاً: لعلكم بخير! هل من أمر نزل بالسيد حفظه الله؟ قال لا، ولكن عادتنا أن نجتمع كل ليلة للأنس والمفاكهة". [٣٠]

ثم يصبح هذا الوصف (الذى قدم من وجهة نظر المهذب) حافزاً على الحوار الذى يدور بين المهذب ورب الدار" (أحد هؤلاء الأنطاع):

المهذب: أظنكم تتذاكرون فى تقدم صنائع أوربا وانتشار تجارتها فى سائر الأقطار حتى عظمت ثروتها وتقوت شوكتها.

رب الدار: ما لنا علم بأوربا ولا أهلها فإننا ما خرجنا من مصر مدة حياتنا.

المهذب: عدم الخروج من البلاد ليس شرطاً فى وقوف الإنسان على حقائق الأشياء، وعلمه بأخبار من بعد عنه، فإن التواريخ وصحف الأخبار تقص علينا أحاديث الأمم ونحن جلوس فى بيوتنا.

رب الدار: التواريخ لا يقرأها إلا العلماء والصحف لا يسأل عنها إلا الخواجات، فإنها عبارة عن حكاية يتسلى بها الشبان.

....

المهذب: أظنكم تتحدثون فى شئونكم وتتذاكرون فى أشغالكم الخاصة بكم، لعلكم تهتدون لأمر يزيد فى الثروة أكثر مما أنتم عليه. لتفاخر بكم حكومتكم وتكافئكم على أتعابكم واجتهادكم بالرتب العالية والعلامات الشريفة.

رب الدار: هذا أمر لا يهمنا. فإن البلاد إذا تقدمت أو تأخرت لا تفيدنا شيئاً أحسن مما نحن فيه.

المهذب: ما هو الذى وصلتم إليه يا سيدى من التقدم.

رب الدار: لله الحمد، كل منا له بيت عظيم بحوش واسع، ومضيفة لطيفة. وعنده من الخدم ما يقوم بإدارة أشغاله. وقد تركت لنا آباؤنا أموالاً لا تفنيها الأيام، فنحن فى نعمة عظيمة. ترى المسكين من الناس يقوم فى الفجر لأشغاله ويبيت الليل يكتب ويحسب، ونحن لا نخرج من البيوت إلا قبل الظهر بقليل، ونعود إليها وقت العصر للمسامرة بالمضحكات والنكات اللطيفة.

المهذب: إذا كانت هذه عادتكم فلم تجتمعون فى مثل هذه السهرة؟

رب الدار: عادة الكيف، إنه لا يفرح إلا تعاطاه الإنسان فى مجلس أنس يضحك... فنحن نجتمع ليتعاطى كل منا منزوله، ثم تدور النكتة بيننا فإذا وسّن الإنسان وخدّر، قام

ودخل محل النوم حسب العادة فيبيت مبسوطاً لا يسأل عن الدنيا ولا من فيها.

ثم التفت إلى أقرانه وقال: رأيكم إيه يا أسيادنا فى هذه العبارة؟ فأجابه الجميع بصوت واحد:

"مفيش غير كدة، إحنا مالنا ومال الدنيا والتجارة والتواريخ، إحنا رايحين نبقى زى الأفرنج، كل ساعة يقولوا الدنيا جرى فيها إيه والجرانيل قالت إيه، والتغرافات عادت إيه زى اللى الدنيا ملكهم مأهما هاى"(٣١)

احتوى الحوار بين المهذب ورب الدار وجهتي نظر متقابلتين: الأولى تمثل وجهة نظر المثقف الوطني الواعي المنتمي المرشد، والأخرى تمثل هؤلاء الأثرياء العاطلين الخاملين اللامنتمين، الذين لا يشغلهم شاغل ولا يعتريهم هم ما سوى التعاطي والأنس والسمر. ورغم إفصاح النديم عن الغرض التعليمي التهذيبي بشكل مباشر في نهاية النص على لسان المهذب، فإن وضع هذا الدرس داخل القالب القصصي يكسبه تأثيراً خاصاً. ولعل أكثر العناصر القصصية بروزاً وتأثيراً في هذه الأشكال هو الحوار، الذي كان يكسب تلك النصوص كثيراً من الحيوية التي تؤدي دوراً كبيراً في تحقيق الإقناع بالفكرة أو النصيحة التي حُمّل بها النص. لقد حرص النديم على أن يكون كلام الشخصية متوافقاً مع مستواها التعليمي والثقافي وطبيعتها وتركيبها، ومن هنا تنوعت لغة الحوار بين العامية والفصحى، وتعددت مستويات العامية؛ فعامية شيخ القرية غير عامية الخواجة غير عامية المصري العائد من أوربا، وقد سجل النديم كل هذا باقتدار.

ومع أن الحوار كان يعرض لوجهات النظر المتقابلة في هذه الأشكال، فإنه ظل مسكوناً بصوت واحد هو صوت المصلح أو المهذب / النبيه. ولو عدنا إلى النص الأخير (سهرة الأنطاع)، وجدنا التساؤلات التى كان يوجهها المهذب إلى رب الدار تحمل فى طياتها ما ينبغى أن يكون عليه مدار اهتمام الجماعة من وجهة نظر المهذب. يؤكد هذا الدرس المباشر الذى أنهى به المهذب حواره، والذى انتهى به النص أيضاً، عندما وصل استخفاف جماعة الأنطاع إلى أقصى حد. قال المهذب تعقيباً على لا مبالاة رب الدار وأصحابه: "هكذا تكون حال من لم يتهذب صغيراً، فإنه يخرج أسير شهواته بعيداً عن إدراك المعانى جباناً بليداً غبياً، ولكن قد كسفت شمسكم وظهرت أنوار المعارف والآداب، وأصبحت الحكومة فى جد واجتهاد.... والأمة تبيت تبحث عن أسباب تأخيرها وما يوجب تقدمها فهى والحكومة يد واحدةفى إحياء الوطن وتوسيع تجارته وتأييد كلمته، ولا نلبث أن نرى البيوت والمجامع كلها محافل آداب ومجالس أبحاث، وتصبح الأطفال تبحث في حال من تقدمها وتعجب من جبن آبائها وسعيهم فى إعدام المعارف بما ألفوه من اللهو والبطالة وفساد الأخلاق وكانوا يفعلونه من القبائح والرذائل فى "سهرة الأنطاع".

-٣-

اتخذ الشكل القصصى عند النديم مظهرًا ثالثا، يقتصر فيه على الحوار بين شخصيتين أو أكثر، وقد لجأ النديم إلى هذه الحواريات بوصفها وسائل بليغة يسرب من خلالها أفكاره التنويرية الإرشادية، حيث يواصل تقويم الذات وإيقاظها من غفلتها، وإعدادها لمواجهة الوضع الجديد الذى آلت إليه البلاد

بعد الاحتلال. ذلك أن ظهور الحواريات ارتبط بمجلة الأستاذ التى ظهرت بعد التنكيت والتبكيت بحوالى أحد عشر عامًا. (صدر آخر عدد من التنكيت والتبكيت فى أكتوبر ١٨٨١، فى حين صدر أول عدد من الأستاذ فى أغسطس ١٨٩٢).

وجسدت الحواريات - بشكل عام - التحول الذى طرأ على مصر بعد الاحتلال. وبدا واضحا تركيزها على شخصيات تنتمي إلى الطبقة البورجوازية الصغيرة من الحرفيين وصغار التجار الموظفين، فضلا عن بعض الشخصيات ذات الوضع البروليتارى الرث (الخدم والعبيد الذين أعتقوا). وفى الوقت نفسه عرضت الحواريات لأبناء الطبقة الثرية من أبناء المدينة ولصغار الملاك من أبناء الريف.

وتجسد حوارية "حنفى ونديم" هذا التحول بشكل واضح، حيث يلتقى حنفى ونديم بعد مرور عشر سنوات تقريبا هىفترة اختفاء النديم وحبسه ونفيه. وحنفى هو ممثل الحرفيين من أصحاب الصناعات الصغيرة، سدت أمامه منافذ العيش بسبب دخول الصناعات الأجنبية بعد الاحتلال واحتكارها للسوق، وتقدم هذه الحوارية حنفى بوصفه نموذجا للحرفى الوطنى المستنير، حين يستعرض للنديم ما آل إليه الوضع الطبقى لسكان مصر بوصفه مظهرًا رئيسًا من مظاهر التحول بعد الاحتلال، حيث اعتلى المحتل قمة الهرم الاجتماعى، احتكر مصادر الثروة، فاستولى على الأراضي والعقارات وحول البلاد إلى سوق لصناعاته ومنتجاته بلا منافس. ورضى أثرياء الريف (من العمد والأعيان) وأثرياء المدينة وكبار موظفى الدولة بتبعيتهم للمحتل الأجنبى. واتسعت قاعدة الجماهير ذات

الوضع البروليتارى الرث أولئك الذين يمارسون أعمالا غير منتجة مثل الزبالين والحمارة والشيالين والخدامين والفعلة، والبوابين والعطارين وبائعي القماش والجزارين .. وبائعي الطعام... إلخ.

ومن اللافت للنظر فى هذه الحواريات، أن تنوعها وتعددها أعطى إمكانية لتعدد الشخصيات. ومن هنا ظهرت شخصيات نسائية فى حواريات خاصة بالنساء - على الرغم من موقفه من المرأة بشكل عام، كما وجدت شخصيات تمثل المسلمين والمسيحيين (حوارية لطيفة ودميانة).

وعلى الرغم من قيام الحواريات على تعددية الأصوات تبعا لتعدد الشخصيات المتحاورة ، فإن هذا التعدد كان يحول دائما لحساب الفكرة الإصلاحية التى توجه الحوار. وبعبارة أخرى، نظرًا لأن حواريات النديم جاءت محملة بأفكاره التنويرية أو التربوية التهذيبية، فإن تعدد الأصوات داخلها طُوّع لحساب الفكرة المطروحة، على الرغم مما يبديه ظاهر الحوار من تعددية تسمح بالرأى وضده، ويمكن أن نتلمس هذا فى حوارية حنفى والسيد عفيفى التى نكتفى باقتباس جزء منها(١):

ح : بدنا نخلص الحسبة اللى بينا وبين بعض بقى يا سيدنا السيد، وكل إنسان أولى بحقه!

س : وأنت كنت فين المدة دى كلها؟ وجاى على آخر العمر تقول الحسبة والمسبة!

ح : هو سكات الإنسان عن حقه يضيعه ياسيد! أنا كنت فى شغلانة للأستاذ ولما قضيت منها أدينى جيت.

س : ابن حلال، والله جبت الغايبة يا أوسطى حنفي الأستاذ دا إيه

اللى طلع لنا فى آخر الزمن وداير يقـول لنـا : الإصـلاح ، المدنيـة، الوطنيـة، المعارف ، الأداب، الالفة، الاتحاد، شـوفوا الإفرنـج عملـت إزاى .. يـا معلـم حنفى أنت يخلصك الكلام ده؟

ح : يخلصني يعني إيه؟ أنت منتش شايف ياسيد تأخيرنـا، وضحـك الناس علينا لماصبحنا معيرة ويبقى هو كلام الجماعة الخواجـات دا كلـه مـوش في عضمنا، حقا اللى ما يختشى على عرضه بعد كدا ياكل هوى!

س : بس يا معلم إحنا عملنا إيه يعايرونا الناس بيه، الواحـد منـا قـاعد كافى خيره شره، من بيته لدكانه، ولا إحنـا بنقـول دول بيعملـوا إيـه ولا دول بيسووا إيه إلا ما شيين فى حالنا، لا بإيدنا ولا برجلنا.

ح : ماهى دى اللى بيعايرونا بها الإفرنج.

س : بقى أمال هما عاوزين ننهبل على الدنيا زيهم ونصبح زى العجانين دا يجرى من هنا، ودا يروح من هنا، ودا يقول الجرانيل قالت إيه والتلغرافات عادت إيه، زي اللى هما رايحين يخلدوا في الدنيا.

ح : ما تآخدنيش يا سيد هـوا أخرنـا وخلاّنـا ورا النـاس إلا نفرتكـم دى واقتصاركم على البيت والدكان. الواحد منكم يقول الدنيا الدنيا، هوا قعادك فى الدكان موش من الدنيا وجريكم على عيالك موش مـن الدنيـا، وصنعـة الشـغال اللى زيبى موش من الدنيا، يا ترى هى الدنيا بس للخواجات مـا تيجـى أمـال نرمى نفسنا فى داهية ونسيبها لهم، دا كلام بطال يا سيد عفيفى.

س : شوف يا معلم حنفى مافيش أحسن من الراجل اللى يقوم من دكانـه يروح بيته ويقفل بابه عليه، ويقعد مبسوط، إن جاله واحد صاحبه أهـم قعـدوا للنكتة شويه، يضحكوا يشبرقوا بكام كلمة، يكون معـهم حبـوب عنـبر، شـويه أسرار، حتة جراوش، قطعة هندى، يتعاطوا اللى يتعاطوه ويشوفوا كيفهم شويه ... إلخ.

ج : إنا لله وإنا إليه راجعون! ولما أنت تقول كـدا ياسيد بقـى اللى راح

يدور على تقدم بلاده مين؟ أنت لسه برده ماسك فى الحشيش والداهية السودا ... إلخ.

تنتهي هذه الحوارية بإقناع السيد عفيفي واحتوائه وتطويعه لما يدعوه إليه محاوره الأسطى حنفي، والسيد عفيفي الذي ينتمى إلى طبقة صغار التجار - كما نفهم من الحوارية فهو صاحب دكان - كان فى بداية الحوارية يمثل وجهة النظر المعارضة لرأى الأستاذ وتعاليمه: الإصلاح والمدنية والوطنية والمعارف والآداب... إلخ. وجهة نظر السيد عفيفي تؤثر الاستسلام للوضع الراهن وتفضل السلبية والعزلة والانقطاع عن الواقع، وعدم الرغبة فى معرفته أو فهمه أو تأمله ، وعدم الطموح فى تغييره إلى الأفضل، وتقنع بقضاء الوقت فى اللهو والتسلية والتعاطى.

أما حنفي فهو يمثل وجهة النظر المؤيدة لتعاليم الأستاذ وأفكاره، التى تنتقد بشدة تقاعس البورجوازية الصغيرة عن أداء دورها، واستسلامها للعجز وإقرارها بقلة الحيلة، وعدم الرغبة في المبادرة لإثبات الذات ومنافسة الآخر المحتل؛ وتحض الأثرياء على تأسيس المشروعات الإنتاجية وإعادة إحياء الصناعات المحلية وتحمل أبناء المدينة مسئولية النهوض بالبلاد، بالحض على العمل والمغامرة. فالحوارية مسكونة بهذه الأفكار منذ بدايتها، على الرغم من وجود صوتين متعارضين، وقد تم اختيار هذا الشكل الحوارى لتتسرب من خلاله هذه الأفكار على نحو يبدو أكثر تأثيرًا وإقناعًا.

وتتكرر الآلية نفسها فى حوارية (سعيد وبخيتة) (٣٣) ، وهما ينتميان - كما نفهم من الحوار - إلى فئة العبيد الذين

اعتقوا فى ذلك الوقت، وهى فئة جديدة كـــانت فـــى طريقـــها لتصبح طبقة عاملة. سعيد يمثل وجهه نظر مغايرة ومناقضـــة لوجهة نظر بخيتة، فهى تفكر بعد أن أُعتقت وســـدت أمامـــها منافذ العمل – فى أن تعود خادمة مرة أخرى عنـــد أسـيادها الذين أعتقوها، أما سعيد فهو يطرح حلولا جذرية تغـــير مـــن وضعهما الطبقى، وتحيلهما إلى طبقة عاملة منتجـــة وليـــس مجرد فئة هامشية غير منتجة. ويقـــترح علـــى الحكومـــة أن تساعدهم على استصلاح مساحات مـــن الأراضـــى (البـــور) وزراعتها على أن تسترد مالها من إنتاجية هذه الأراضى فيمـــا بعد، أو تساعدهم بإقامة مشروعات إنتاجية مماثلة، كما يقـــترح على الأغنياء أيضًا أن يسهموا فى مســـاعدتهم علـــى تأســيس مشاريع تجارية. وتنتهى المحاورة بإقناع بخيتة بهذا الـــرأى. وتتجلى أهمية الشكل الحوارى هنا فى أنه يبرز وجاهة الفكـــرة الإصلاحية ويساعد على تجسيدها وتمثلها من خلال التحـــاور مع أفكار آخرين. وعندما تقوم بعض الحواريات علـــى تعـــدد الشخصيات، كل يحمل وجهة نظره، فإنها تنتهى إلـــى الـــرأى الواحد، وقد تكون الحوارية مجرد وسيلة أو حيلـــة لتســـريب إرشاد بعينه أو توعية بشأن كيفية حصـــول المواطـــن علـــى حقوقه.(٣٤)

فالحواريات فى مجملها ليست عملا إبداعيـــا حـــرا بقـــدر ماهى أشـــكال مشـــبعة بالأفكـــار الإصلاحيـــة والتنويريـــة، والإرشادية، والحوار الذى يدور فيها، وإن جسد بعض وجهات النظر أو وجهتى نظر متعارضتين ، فإنه يكون مسخرًا –فـــى العادة– لحساب الفكرة المراد توصيلها إلى الناس وإقناعهم بها.

لكن هذا لا ينفى أن تعدد الشخصيات فى الحواريات بشكل عام أسهم فى تنميط بعض الشخصيات التى سبق ظهورها فى التنكيت والتبكيت، مثل الفلاح الأحمق أو الفلاح الجاهل فى:(عمارة والزناتي، وأبو دعموم والشيخ مرعى) وابن الثرى المدلل (داخل حوارية حنفى ونديم - لطافت وظرافت. أما شخصية المثقف، فتحددت معالمها فى هذه الحواريات، فلم يعد أحد النبهاء أو النبيه أو المهذب، وتجسدت فى الأسطى "حنفى" الحرفى الوطنى المستنير، وقد ظهر فى حوارية "حنفى ونديم" فى أعداد متوالية فى مجلة الأستاذ [٣٥] ، ثم ظهر فى حوارية "المعلم حنفى والسيد عفيفى".

ومن أهم سمات هذه الحواريات اقترابها من الحياة اليومية للناس العاديين والبسطاء. وقد بدا هذا واضحا فى حواريات النساء من زوجات صغار الموظفين اللاتى كن يعانين من مشكلة عامة فى ذلك الوقت، وهى تعاطى أزواجهن الخمر أو الحشيش وإهمالهم واجباتهم الأساسية فى الإنفاق على أولادهم ... إلخ. وقد بدت الشخصيات فى كل هذه الأحوال ذات صبغة إنسانية واقعية.

ومما يلفت النظرأن النديم كان حريصا على استعمال اللهجة العامية لغة لهذه الحواريات. وهى خصيصة اتسمت بها لغة الحوار فى الأشكال القصصية التى كان ينشرها فى التنكيت والتبكيت، كما حرص على تطابق لغة المتحدث مع مستواه الاجتماعى والتعليمى، واستخدم بعض المفردات الأجنبية نظرًا لأهمية دلالتها فى تحديد سمات الشخصية المتحاورة. [٣٦]

ومع ذلك كله، فإن ما نود أن نوضحه هنا، أنه ليس من

هدفنا إثبات أدبية هذه النصوص وإنما الاقتراب من خصائصها التكوينية بما هى أشكال قصصية، وظفها النديم لأنـــها الأقــدر على استيعاب أفكاره، ثم توصيلها ، على نحو بليغ ومؤثر إلـى قرائه. ومن هنا يمكن أن نقول إن هـــذه الأشــكال القصصيــة الثلاثة التى لجأ إليها النديم لم تكن مقصوده لذاتها بوصفها أدبـا قصصيا، بالقدر الذى أبرزت فيه تضافر الفعل الكتــابى مــع الفعل النضالى التنويرى بالنسبة له.

إلا أن الشكلين الأخيرين السردى والحوارى مـــهدا- فــى تصورى - لظهور حديث عيسى بن هشام، حيث مد النديم (من خلال تناوله الشخصيات المختلفة التى سبق الإشــــارة إليـــها) خيوطًا نسج منها المويلحى شخصيات "حديثه".

- ٤ -

لم يقتصر وجود الشكل القصصى - عند النديـــم - علـــى الكتابة الصحفية كما أشرنا فى بداية الحديــث عـــن تنويعـــات الكتابة القصصية التى ارتبط ظهورها بصحافته. فهناك نـــص قصصى فريد، كتبه النديم وهو فى منفاه الأخير فى الآســـتانه. ويعد هذا النص نقلة أدبية متميزة إذا مـــا قارنـــاه بالأشــكال القصصية المرتبطة بأهدافه التنويريـــة الإصلاحيـــة؛ بـــل إن خصوصية النديم وفرادته تتحقق على المستوى الأدبى قصصيا من خلال هذا النص، الذي يمثل بدوره - من ناحية أخـــرى - بداية مهمة من البدايات القصصية فى أدبنا العربى الحديث.

كتب النديم "المسامير" فى هجاء أبى الهدى الصيادى [٣٧] . وأبو الهدى الصيادى شخصية حقيقية، كان مقربا من الســلطان عبد الحميد، فضلا عن استمالته الأمراء والوجهاء والأعيان فى

المملكة العثمانية، وكثيرا ما كان يستعين بهم حين يريد البطـش بأعدائه. وكان يدعى أنه قرشى هاشمى كمـــا ادعـــى الولايـــة والصوفية؛ ومن ثم كان له أتباع ومريدون، جعلهم عيونا له فى أرجاء المملكة، يأتون له بالأخبار التى يستخدمها أسوأ استخدام فى الإيقاع بمن يراهم خصوما له. وكان الصيادى وهو سـورى الأصل من حلب، معاديا لرموز التنوير والنهضة مثل الأفغـانى والنديم والكواكبى الذى لم يعترف بنسبه. وقد تصـــدى النديـــم لأبى الهدى الصيادى فى هجائية "المسامير" التى قيل إنها ثلاثة أجزاء (٣٨) ، لم يصل منها سوى الجزء الأول وهوالجزء الذى استطاع النديم أن يسربه إلى مصر ليطبع.

فى هذا النص نجد مستوى آخر من القص يتوفـــر علـــى تقنيات بلاغية مغايرة، إذ هى تتعلق بالبناء الداخلى للعمل بمـــا هو شكل قصصى متكامل. والنص فى تفصيله ومجملة مجـاوز للمقامة العربية القديمة (الهمذانية والحريرية)، وليـــس علـــى غرار مقامات اليازجى أو الشدياق من معاصريـــه؛ كمـــا أنـــه مجاوز بعض محاولات النديم نفسه الأوليـــة، المتحولـــة عـــن المقامة، والتى وضعها ضمن مجموعة من الرسائل فى كتـــاب "رياض الرسائل وحياض الوسائل"، ونشرت هذه المحاولة فـــى سلافة النديم تحت عنوان : زند الأذهان وزبد الادهان، حـوض الخمر وخوض الجمر(٣٩)

زاوج النديم بين التراث القصصـــى الرســـمى والمـــأثور القصصى الشعبى فى "المسامير" فبدا موصولا بتقـــاليد النـــوع القصصى فى الأدب العربى القديم – بوجه خاص– وإن لم يكن مقلدًا لأساليب شكل ما من أشكاله، كما بدا موصــــولا بتقـــاليد

الأدب النثرى الساخر فى تراثنا القديم بوجه عام. وفى الوقت نفسه، ارتبطت المسامير بتقاليد نوع خاص من السرد القصصى فى تراثنا الشعبى، بحيث بدا هذا الشكل القصصى قديما وجديدا فى أن واحد، منتميًا إلى نمط تصنيفى مغاير للأشكال التراثية (المقامة، أو الرسالة / القصة) ومتمايز- أيضًا - عن الأشكال السردية النثرية الشعبية.

وضع النص منذ بداية السرد فى إطار الرحلة، رحلة العارف بالله (الراوى الداخلى فى النص، والشخصية الرئيسية، والحافز على القص) إلى إبليس ليسأله عن سبب امتناعه عن غوايته. يقول النديم فى مفتتح المسمار الأول :"حدث الشريف أبو هاشم ، قال أملى علينا العارف أبو القاسم ، أنه نشأ فى الطاعة، على مذهب أهل السنة والجماعة، واشتغل بالصلاة والصيام، وذكر الله تعالى والناس نيام، وتعليم العلوم الدينية، والبراهين اليقينية، وإرشاد المريدين إلى نهج الراشدين، وكل ما خطر له بين الجوانح، قامت به في الحال الجوارح، فقضى أربعين سنة فى العبادة، والتلقين والإفادة، ولم يخطر له وسواس من الجنة والناس، فأخذه العجب من طهارة قلبه، وانقطع لعبادة ربه، مع علمه أن إبليس اللعين، عدو للصالحين، وبدا له أن يبحث عنه ويسأل عن عدم قربه منه، فلبس ثوب الأسفار، وجاب الفيافى والقفار، ودخل البلدان ومساربها وطاف مشارق الأرض ومغاربها، حتى اجتمع بشيطان من أولاد الجان... .[40] .

وثيمة الرحلة مسبوقة فى تراثنا القصصى، فى رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى (ق ٥هـ)، رحلة الراوى البطل الأرضية إلى وادى الجن؛ وفى رسالة الغفران، لأبى العلاء المعرى (ق ٥هـ)، رحلة البطل العلوية إلى الجنة والنار[41]. وموضوعة لقاء إبليس مسبوقة فى التراث القصصى

العربى، إذ يتحقق فى المقامة الإبليسية لبديع الزمان [٤٢] (ق٤هـ) حين يلتقى عيسى بن هاشم بأبى مرة، كما يتحقق فى رسالة الغفران [٤٣] ، حين يلتقى البطل (ابن القارح) بإبليس فى النار. غير أن إبليس "المقامات" يختلف عن إبليس الغفران، لأن الأول ينتمي إلى عالم شياطين الشعراء، فى حين يمثل الآخر الصورة المتعارف عليها دينيا لإبليس، أما إبليس النديم فإنه وإن تطابق مع الصورة الدينية لإبليس المطروحة فى رسالة الغفران، فإننا نرى له صورة جديدة معكوسة مجاورة للدينية؛، فضلا عن أن توظيف لقاء إبليس فى المسامير له خصوصية فى بناء العمل ، لأن النديم جعل هذا اللقاء حيلة قصصية يمهد بها للدخول فى عالم القص، وليبدأ هجائيته القصصية اللاذعة.

قسم النديم الجزء الأول من "المسامير" إلى تسعة أقسام، وسمى كل قسم منها مسمارا وجعل لكل مسمار عنوانا، يشير كل عنوان من هذه العناوين إلى الحدث الرئيسى فيه. يبين المسمار الأول كيف اجتمع إبليس بالعارف بالله، ويبدأ المسمار الثانى فى سرد قصة إبليس مع أبى الهدى الصيادى، ويتناول المسمار الثالث نسب والد أبى الهدى الصيادى وشخصه وكيفية اختياره زوجته ، ويعرض المسمار الرابع لحدث زواجهما، ويتناول الخامس حدث حمل الزوجة بأبى الهدى، ويحكى السادس حدث ولادته وأيام رضاعه، ويحكى السابع عن عناية إبليس بأبى الهدى، أما المسمار الثامن فيحكى عن إيمان إبليس بوحدانية الله، فى حين يحكى المسمار التاسع والأخير كيف قام إبليس بدس الشبه والأوهام لتفريق مجتمع الإسلام.

ويفتتح النديم كل مسمار بافتتاحية ثابتة : "حدث الشريف أبو هاشم قال : "أملى علينا العارف بالله قال : ......" وإذا كانت هذه الافتتاحيّة تستعدى إلى ذاكرتنا المقامات، فإن هذا لا يعنى التطابق أو التشابه فى الطريقة التى اعتمدها النديم وافتتاحيات المقامات، أو في وجود شخصيتين أساسيتين، تقوم إحداهما برواية الأحداث، في كل من العملين. ذلك أن هناك اختلافاً بين عمل النديم والمقامات، لأن "الشريف أبا هاشم" راوٍ خارجى للعمل (مجرد وسيط) مهمته توثيق العمل فقط، أما الراوى الأصيل الذى يمسك بزمام عملية السرد كلها داخل النص، فهو العارف بالله، وهو فى الوقت نفسه شخصية رئيسية من شخصيات القص.

ويمثل النص وحدة متماسكة، يقوم فيها السرد على تقنية الاسترجاع، استرجاع العارف بالله، كيف اجتمع بإبليس، ثم استرجاع إبليس قصته مع أبى الهدى الصيادى، ثم استدعاء قصة مولد أبى الهدى الصيادى بدءًا من زواج أبيه بأمه وتفاصيل تعارفهما وزواجهما ثم حملها وولادته وأيام رضاعه وطفولته وصباه واختيار إبليس له ... إلخ.

والذي حفظ لهذا النص تماسكه أن النديم استفاد من القصص الشعبى المؤلف حول مولدِ الرسول، ومن الطريقة التى بنى بها المؤلف الشعبى النص، غير أنه قام بعملية احتذاء ساخر معكوس (Parody) لما يرويه مؤلفو قصة مولد الرسول، ليثبت كذب ادعاء الصيادى فيما يتصل بنسبه وورعه وتقواه وولايته بشكل تهكمى لاذع.

ويمكن أن نشير إلى الكيفية التى تم بها الاستفادة من قصة

مولد الرسول عبر تقنية الاحتذاء الساخر المعكوس، فـــالمؤلف الشعبى يصف أول ليلة من ليالى حمل آمنة بنت وهب بالرسول صلى الله عليه وسلم :

"وفى أول ليلة من ليالى حمله صلى الله عليـه وسـلم أغلقـت أبواب الجحيم وفتحـت أبـواب الجنـان الرضوانيـة، واطلـع الحى القيوم وتجلى برحمته ورضوانه التجلـى العـام، واهتز العرش طربا ومال الكرسي عجبا وانتشرت الرايات الربانيـة، وتلألأت الكائنات بالأنوار وتنكست علـى رؤوسـها الأصنـام، ونطقت دواب قريش بالمقالات العربية، وقالت حمل برســول الله صلى الله عليه وسلم ورب الكعبة فهو إمام الدنيا وسراج الأنام، وفرت وحوش المشـارق إلى وحـوش المغـارب بالبشـائر القولية، وبشرت حيتان البحر بعضها بعضـا بظـهور مصباح الظلام، ونادى لسان حال الكائنات جاءنا اليسر بعد الشدائد العسرية، وظهر إمام العدل والرقيب من الحواسد نام". (٤٤)

يقول النديم واصفا أول ليلة من ليالى حمـــل أبـــى الـــهدى الصيادى

"عندما انفتح رحمها لالتهام النطفة الخبيثة، فصبها الملعــون كما يصب الجرح غثيثه، فضجت الملائكة وسـجدت بخفـة، وطلبـت مـن الله إفسـاد تلـك النطفـة، ولكـن سـبق القضــاء المحتوم بتكوين الضليل من هذا المشئوم فغابت النجوم بعدمــا أشرقت وأرعدت السـماء وأبرقـت، زلزلـت الأرض زلزالهـا، وقال الإنســان مالهـا، وارتـج الكـون رجـة، وصـار العـالم في ضجة، وقضى الله أن لا تحمل أنثى فى تلك الليلة من الجنة والإنس، حتى ينفرد ابن الصيـاد بـهذا الطـالع النحـس. ثم

نادى مناد بين الأرض والسموات ، يسمع صوته ولا ترى منه الذات ، أيتها الأمم الحاضرة والعوالم الناظرة، استعدوا للبلايا وهجوم الرزايا، وحدوث الكروب والهموم والشدائد والغموم والمصائب والنكبات والدواهي والحسرات، فقد آن ظهور مثير الفتن، وغارس الأحقاد والإحن وموغر الصدور، وجالب الشرور ومظهر الفساد، ومضل العباد، وناشر الزندقة، ومعلم المخرقة ومزيف الأديان، وملقن الكفران، وجالب المهالك، ومخرب الممالك ومفسد مذاهب الأئمة.. وليسمع كل منكم صوت المنادى ، وليعلم الحاضر البادى أنه فى هذه الساعة النحيسة والليلة التعيسة، حملت عمشاء أم مظعون بابن صياد الدجال الملعون".[٣٥]

يستحضر نص النديم نص المؤلف الشعبي الذى يصف أول ليلة من ليالى حمل الرسول ويستفيد من مكونات الصورة الاحتفالية (الشعبية)، فرحة الكائنات فى السموات والأرض واستبشارها بمقدم الرسول، فى تكوين صورة مناقضة معكوسة، ويبالغ فى تفاصيل هذه الصورة بشكل مقذع كما يتضح فى بداية النص السابق. ولا يفعل النديم ذلك للتقليل من شأن الصورة الجليلة لمولد الرسول، وإنما لإضفاء مزيد من التحقير بالنسبة للمهجو، ومزيد من الجلالة على الصورة الأصلية. وبعبارة أخرى ، لا يقدم النديم فى احتذائه الساخر المعكوس صورة بديلة ساخرة بقصد انتهاك الجليل أو المقدس فى ذاته، تحقيقا للمعنى المتعارف عليه للـ (Parody) ليس الهدف فى احتذاء النديم المعكوس هو نقض السامى والجليل والمقدس فى ذاته، أو انتهاكه أو خرقه، وإنما تحقيق أقصى حد

من تحقير المهجو وتدنيسه بوضعه فى هذه العلاقـــة التقابليـــة. ومن هنا يلجأ النديم إلى الإقذاع – الذى جعل الدارسين يبـــدون تحفظهم الأخلاقى إزاء هذا النص – ويطلق العنان لخياله فـــى تقديم معكوس الصورة الجليلة. يقول المولف الشعبى فى ليلــــة مولد الرسول :

"ولما جـاء شـهر ربيع الأول فتح الله فيـه أبـواب العطيـة، وطلعت فيه شموس الإيمان وفتحـت كنـوز الإنعـام، حضـرت ليلة مولده المنيرة القمريـة واشـتد بآمنـة الطلـق بـلا وجـع ولا إسقام. وكـانت السـيدة وحيـدة فـى منزلهـا فدخلـت عليـها النسـوة الحوريـة، ومعـهن آسـية امـرأة فرعـون ومريـم بنــت عمران، فبدأنها بالتحية والسلام، وأقبلت حواء فى جماعــة، ودخلت سارة الخليلية، وهن يهنئنها بأحسـن تهنئـة لأجـل اغتنـام، وفتحـت أبـواب السـماء ونزلـت الملائكـة الروحانيـة وأقبل الأمين جبريل، فـى كبكبـة مـن الملائكـة وبيـده ثلاثـة أعلام، ودقت طبـول الأفـراح فـى السـموات والأرض وعبقـت روائح الطيب بين العوالم الجبروتية، وتعطر الملأ الأعلى بعنبر لحظات أوقاته العظام...

وتلألأت الكائنات بطوالعــه السـعودية، وافتخـرت بقدومـه العرب والأعجام، وعكفت على بيت آمنة طيور مناقيرها مـن الزمرد الأخضر وأجنحتها من اليواقيت الجوهريـة، وتدلـت الكواكب مـن السـموات وأقبـل إلى بيـت آمنـة الغمـام ورأت رجالا وقفوا فى الهواء بأيديهم أبـاريق مـن فضـة بالسلاسـل الذهبية، فيها ماء من السلسبيل فشربت فـزال مـا بـها مـن آلام. ولم تـزل السـيدة تشـاهد مـن غرائـب معجزاتـه أمـورًا

نورانية ومن عجيب آياته مالا تحيط به العقول والأفهام، وذلك في ليلة الإثنين من بعد العشاء إلى طلوع اللمعة الفجرية فأخذها المخاض ووضعته صلى الله عليه وسلم نورًا يتلألأ كالبدر ليلة التمام ... ولما بدا من بطن أمه كالشمس البهية سقط على يد أم عبد الرحمن بن عوف أحد البررة الكرام، فسجد لمولاه على الأرض وأومأ بطرفه إلى السماء العلية، وفي ذلك الرفع إشارة إلى علو قدره والمقام، ثم عطس فقال الحمد لله رب العالمين بفصيح العربية، فقال له الملائكة يرحمك ربك يا خير الأنام، ثم غشيته سحابة من النور، فأخذته الملائكة فغيبته عن أمه ساعة زمانية، وطافوا به جميع الكائنات فعرفه أهل السموات والأرضين، وكل منهم في محبته هام، ثم ردته الملائكة إلى أمه وهو ملفوف في ثياب خضر سندسية، وملك يقول، يا عز الدنيا ويا شرف الآخرة من قال بمقالتك، وشهد بشهادتك حشر تحت لوائك يوم الزحام. وولد نبينا صلى الله عليه وسلم ظريفا مختوناً مسرورا مكحول العينين بكحل العناية الربانية، كامل الجمال .. إلخ". (٤٦)

ويقول النديم في ليلة مولد الصيادي على لسان إبليس :

"وفي محاق جمادى الآخرة سنة ست وستين ومائتين وألف، أخذ أمه الطلق وهو يحاول أن يخرج من خلف، فعلا شهيقها، وجف ريقها، وجرت دموعها والتوت ضلوعها، واحدودب ظهرها، وقعس صدرها، وضاق خلقها، واندك عنقها، وتجعد شعرها، وكثر بولها وبعرها، وخفق قلبها وعظم كربها... وأخذت في البكاء والعويل، والصياح العالي الطويل، حتى

امتلأت الـدار بكـل مـار وجـار، وهـو يذهـب مـن الجنـب إلى الجنب ويزاحم الكبد والقلـب.... وقـد مـزق السـلى والمشـيمة، وأبـدى أمـورًا هائلـة عظيمـة، والنـاس تقـول ليـس فـى بطنـها إنسان، سمعتُ وإنما هو شيطان، أو عفريت يعبث ببدنـها، أو ثعبان دخل من قعرها إلى بطنها، فلما سمعت بما هي فيه من الشدة مع طول المدة، جئتها وهـى فـى غمـرات المنـون وحالـة المجنـون، وقلـت عليكـم بـأم كفـرون القابلـة.. فـاعتذرت أم كفرون، بأنها مشتغلة بتوليد بنت مقرون، فأرسلت إليها جملة من الشياطين، ليوسوسـوا لهـا بفعـل الجنـين، وليحثوهـا علـى الحضور، قبـل أن تلحـق عمشـاء بـأهل القبـور ، وبينمـا نحـن فىالانتظار، جاءت أم كفرون وطلع النهار.

والناس من فعـل الجنين لزموا البكاء مع الأنين
والكل يعجب من شقـا هذا الخبيث ابن اللعيـن

...عندما توسطت القابلة الدار، قـالت علـىّ بـالبخور والنـار، وصـاحت بالتـهاطيل ودعـوات الأبـاطيل، فلـم نسمع إلا أعـاطيل مطـاطيل براطيـل، سراطيل.. قساويش براطيش.. أيها المـردة العـاصون لربّـهم النـازلون بجُبّـهم، انفروا خفافاً وثقالاً، وأحضروا منى مقالا، ويا أيها العفاريت الناخرة والشياطين الكافرة، أجيبوا دعوتى واحضـروا خلوتـى، يـا سـارق يـا مـارق، يـا عـاصف ياقاصف .. أقسمت عليك بنار الحمية ... و... إلا ما حضـرتم ومعكـم القـاضى أرغموش وطارق ملك العمار وعمروش، الأرض بكم ترجـف، والرياح بكم تهفهف ، والأودية تشردكم إلىّ زمرا والسماء مـن فوقكـم تمطرنـا نـارًا وشـررًا، أقسـمت عليكـم ياسـكان حلـب الشـهباء وعفـاريت الديـور والنكبـاء، وعمـار المراحيـض والحمامات والبواليع والقمامات أن تجتمعوا أنتم وأولادكـــم وجنودكـم وأحفادكم، لتكونوا معى يدًا واحدة، لنخلص عمشاء الجـــاحدة،

ونخرج جنينها اللابد... فما هو إلا كلمح البصر أو هو أقـرب، حتى حضر الشياطين وامتلأ المضرب، واحتاطت بعمشاء مـن كل جانب، وتولى أمرها الزرنفل بن خلانب، فأدخل يده إلـى الترائب، ولف سلى الجنين من كل جانب، وجذبه جذبة قويـة ارتجت لها الأرض، وضجت البرية، فنزل علـى يـدى ولـه صياح، كحفيف الرياح، فأطرقت إليه لأترجم بغامـه، وأفـهم كلامه، فإذا هو يقول: لا إله ، لادين، لا صلاة، ففرحت بحملـه وضمه وأثنيت على أبيه وأمه، وحنكته بدم خنزير، وسقيته بول الحمير، وبشرت أبويه أنه يخرج زنـديقا إلهه هواه، ضليلا لا يمكن هداه، كذابا لا يقرب الصدق من لسانه..." (٤٧) .

يتبين لنا من النصين السابقين كيف يحتذى النديم طريقـة المؤلف الشعبى فى سرد الأحداث والملابسات التـى أحـاطت بمولد الرسول، وهو ما سميناه بالاحتذاء الساخر المعكوس، تبدأ هذه الأحداث بآلام المخاض يليها حضـور سـيدات الجنـة، وجبريل والملائكة لحظة الميلاد، ثم ردود أفعال الـولادة فـى السموات والأرض (احتفالية الكون) ثم ذكر من قـام بتوليـده، فالصورة التى نزل عليها الوليد وما فعله وما نطق به لحظـة الميلاد، ثم الطريقة التى تمت بها مباركة المولود. أقام النديـم احتذاءه مستخدما هذه المفردات بقلبها إلـى النقيـض، فحـول الولادة السهلة إلى ولادة عسرة وبالغ فى تضخيم آلام المخاض واستبدل بنساء الجنة، حضور كل الناس (امتلأت الدار بكـل مار وجار) على نحو مفضوح، وجعل الولادة تتـم علـى يـد شيطان استحضرته القابلة بتعاويذها السحرية، وفـى حضـور الشياطين ، وبدلاً من أن ينطق الوليد بالايمان نزل وهو ينطق

بالكفر، وقد تلقفه إبليس سعيدا به، ثم باركه بطريقته مستبشرًا بمولده.

باختصار نقض النديم كل مفردات الصورة التى تصف ليلة ميلاد الرسول من خلال هذه المقابلات، التي يمثل منها الحد الأقصى للنقيض، بحيث تحول الفضاء الملائكى الروحانى السامى الذي وقع فيه حدث مولد الرسول وكل ما يحوط هذا الفضاء من جلال، وقداسة وصلت إلى حد معجز، تحول هذا الفضاء إلى فضاء شيطانى مشعوذ دنىء وضيع يصل إلى أقصى حد من الابتذال، ومن خلال هذا النقض يبرز عنصر الإضحاك والسخرية من المهجو.

يقوم بناء هجائية النديم القصصية على هذا النقض المتوالى والمتتبع لمراحل قصة مولد الرسول، فهو يعرض للمهجو جنينا منذ بداية تخلقه شهرًا فشهرًا حتى الولادة ثم رضاعته وصباه؛ معتمدا فى نسيجه القصصى على هذا الاحتذاء الساخر المعكوس. وعلى هذا قرن النديم الجاد بالهازل استناداً إلى مبدأ تكافؤ الأضداد. ومن هنا جاوز الأحادية وبدا الشكل القصصى أكثر تركيبا. ولعله من المفيد هنا أن ننبه إلى أن تقنية الاحتذاء الساخر المعكوس التى اعتمد عليها النديم فى عمله هذا تذكرنا بالجاحظ فى هجائيته النثرية المشهورة "التربيع والتدوير"، حيث استخدم التقنية نفسها ليسلب مهجوه (أحمد بن عبد الوهاب) كل ما ادعاه لنفسه من صفات جسدية وعقلية، وقد قام الجاحظ بذلك على نحو تهكمى لاذع، وهذا ما سنعرض له فى دراسة مستقلة بالمسامير فى وقت لاحق. ومعنى هذا أن النديم وإن استفاد من المأثور الشعبى القصصى، فإنه لم يكن بعيدا عن التراث النثرى

الرسمى.

ولعل من أهم السمات التى تربط المسامير بتقاليد النوع القصصى فى المأثور الشعبى والتراث الرسمى على حد سواء، التنوع الأسلوبى القائم على تجاور الشعر والنثر داخل العمل القصصى، فتلك سمة اختصت بها النصوص القصصية القديمة، تحققت فى المقامات وفى الرسالة/ القصة (التوابع والزوابع، ورسالة الغفران) وفى ألف ليلة وليلة، فضلا عن القصص الشعبية المؤلفة فى المولد النبوى، التى اعتمد عليها النديم بشكل أساسى فى هذا العمل، وقد سبق أن تناولنا أهمية تجاور الشعر والنثر داخل العمل القصصى ووظائف وجود الشعر داخل القص. (٤٨)

ومن أهم وظائف الشعر فى نص النديم، أنه يستعمل بوصفه وسيلة أو أداة لإنهاء المسمار، وقد تكرر هذا الاستعمال بشكل لافت. وربما يكون الشعر مدعمًا للسرد فيدفعه إلى الأمام أو ينوب عنه فى تكملة بعض الأحداث (٤٩) ، وربما يقوم بتلخيص ما سبق أو التعقيب عليه (٥٠) ، وفى بعض الأحيان يقوم بمهمة استباق الأحداث (٥١) وفى كل الاحوال يبدو التجاور بين الشعر والنثر داخل المسامير متسمًا بالحميمية.

وكان تجاور الشعر والنثر سببًا من أسباب تعدد المستويات اللغوية فى النص. ذلك أن تجاور اللغة الفصيحة المعتمدة على السجع والقريبة من لغة المقامة مع اللغة الفصيحة المنظومة فى الأشعار الواردة فى النص تم على مستويين، مستوى جاد وآخر هزلى. وفى الوقت الذى أُخذت فيه اللغة الجادة فى الشعر والنثر – على حد سواء – شكلا ثابتاً ، تنوعت اللغة الهزلية،

واتخذت مظاهر متعددة، فإما أن تعتمد هذه اللغة الهزلية على الإغراب الذى يبدو فى اختيار الأسماء (كما يبدو مثلاً - فى سلسلة نسب والد أبى الهدى الصيادى: زنطوط بن خرشنة بن الفحاش بن شنكنة بن الزبعرى بن صياد الظربان.. بن شمخطر.. إلخ (٥٢)، وفى سلسلة نسب أم المهجو أيضًا(٥٣)، وفى أسماء العفاريت والشياطين، وفى المفردات الخاصة بالسحر على لسان القابلة :"عطاطيل براطيل، سراطيل ، طهطائيل، شرخابيل، شماطيل، قرطابيل، أحافيش، مراطيش، قساويش ، براطيش، دردبيشن، شماريخ، طيطفوشن، طواشيخ...". (٥٤) بالإضافة إلى هذا هناك اللغة التى تعتمد على الإقذاع ويشترك الشعر مع النثر فى هذا الإقذاع، حيث ذكر العورات والمبالغة التهكمية في ذكر تفاصيل الفعل الجنسى بين زنطوط وعمشاء. ويلجأ النديم إلى اللغة المقذعة بشكل عام عندما يعرض لوصف زنطوط أو عمشاء أو أبى الهدى الصيادى وهو جنين فى بطن أمه أو وهو طفل صغير، حيث التصرفات الشاذة والأفعال الفاضحة. إلا أن هذا الإفحاش والاستخدام المقذع للغة لم يكن مقصودا لذاته، وإنما يخدم الغاية التى كان يسعى إليها النديم وهى تحقير أبى الهدى الصيادى عبر أحداث مفارقة مجسدة بين واقع حال الصيادى المزرى نسبًا وحسبًا ودينا وسلوكًا وخلقًا - من وجهة نظر النديم - وبين ما يدعيه.

إن المسامير على المستوى القصصى - يعد إنجازًا بالنسبة للنديم إذا ما قورن بالأشكال القصصية الأخرى التى عرضنا لها سابقًا، كما يعد إنجازًا بالنسبة لعصره أيضًا. ولكن إذا عددنا

هذا العمل محاوله لتطوير الفن القصصى من قبل النديم، فإنه لا يمكن القطع بأنه كان واعيا فى عمله هذا بضرورة الالتفات إلى المأثور الشعبى لبناء عمل قصصى له خصوصيته المستمدة من الثقافة التى ينتمي إليها، وبعبارة أخرى لا يمكن أن نقـــول إن النديم كان واعياً بأهمية الاتصال بالمأثور الشعبى والاستفادة به فى تأسيس الفن القصصى عمومًا. كما لا يمكن أن نقول أيضًا أنه كان يسعى لتطوير فن المقامة، لكن يمكن أن نقول إن النديم لم يكن خاضعًا لسلطة نص ما، ورغم أنه بدا متجاوبا مع بعض التقاليد القصصية التراثية، فإن عمله يبدو مغـــايرًا ومجـــاوزًا للأشكال التراثية وللأشكال المعاصرة له، وفى الوقت نفسه فإننا لا نستطيع أن ننفى عن النديم أى محاولة للتثاقف لاسيما أنـــه كان على صلة بالإنتاج القصصى المعاصر له والمستفيد مـــن القصص الغربية المترجمة.

لقد تجسدت قيم المجتمع الجديد الذى كان النديم يرنو إلـــى تحقيقه (مجتمع العلم والعمـــل وتحقيـــق العدالـــة الاجتماعيـــة للفقراء)، في الأشكال القصصية ذات الطابع التنويـــرى، هـــذه القيم هى التى قادته إلى طرق موضوعات جديـــدة ذات صلـــة بالحياة اليومية (مثل استغلال المرابين، أو التجار أو المحامين، إدمان الرجال شرب الخمر أو تعاطى الحشيش، وهى مشـــكلة أرقت زوجات صغار الموظفين) والنديم فى اختياره هذا لـــم يكن خاضعا لأى سلطة أدبية، إنما كان يختط طريقـــا جديـــدًا للتأثير الإبلاغي ، كما خرج عن المألوف مما كـــانت تتطلبـــه بلاغة عصره باستخدام اللهجة العامية.

وعلى الرغم من أنه بدا موصـــولا ببعـــض الأســـاليب أو

التقاليد القصصية التراثية، مثل اللجوء إلى الشكل الأليجورى أو استعمال ثيمة الرحلة، أو استخدام الشعر فــــى الســـرد، فـــإن نصوصه القصصية لم تكن خاضعة لسلطة النـــص الـــتراثى، فجاوزت وضع المقامة ووضع الرسالة/ القصة .... إلخ.

ويمكن – بناء على كل ما تقدم فى هذه الدراسة – أن نقول إن الأشكال القصصية فى كتابات النديــــم مـــرت بمرحلتيـــن؛ المرحلة الأولى، غلبت عليها السمة الأحاديـــــة، لأنـــها كـــانت موجهة بالأفكار الإصلاحية التنويرية والتهذيبية، حتى الأشـكال التى اتخذت طابعًا حواريًا وتضمنت تعددًا فى الاصوات، كانت تمثل على نحوما أشكالا مختلفة للوعى، فإنـــها كـــانت تكيـــف وتطوع لحساب الفكرة الواحدة أو الوعى الواحد، ومع ذلك فإن بعض هذه الأشكال المتضمنة تعددًا صوتيًا، وهى محدودة جدًا، كان يسمح بهامش للتعددية، خاصة عندما يكون النص مفتوحــا وفى هذه المرحلة كان الشكل القصصى مستخدمًا بوصفه وسيلة مؤثرة للإبلاغ والتوصيل بشكل أساسى.

أما المرحلة الثانية ، فيمثلها كتاب المسامير ويتسم بالتعددية القائمة على تكافؤ الأضداد ومزج الجاد بالهازل على مســـتوى البناء القصصى والشخصيات والتنوع الأسلوبى : تجاور الشعر والنثر، اللغة الجادة واللغة الهزلية ...إلخ.

يمكن القول باختصار إن تشكيلات النديم القصصية التى لم تكن مقصودة لذاتها تمثل بداية من البدايات القصصية، لأنها فى النهاية أشكال انتقالية غير ثابتة، لكنها ظلـــت مغمـــورة غـــير مقدرة، إذ أغفلتها الدراسات التى اهتمت بالتأريخ لنشأة القصـــة فى العصر الحديث، وعندما أشار بعض المهتمين بنشأة القصـــة

إلى قصص النديم اكتفى بوسمها بأنها قصص هزلية مرة، وأشار إلى اتصافها بالطابع الشعبى وروح الفكاهة مرة أخرى [٥٥]، دون أن يحدد موضع هذه الأعمال من بدايات النوع القصصى فى أدبنا الحديث، غير أن هناك من الباحثين من أشار مؤخرًا إلى أهمية درس دور النديم فى تأسيس النوع القصصى فى العصر الحديث[٥٦].

ومع ذلك فإن النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسة تفضى إلى إثارة تساؤلات قد تكون هى فى ذاتها نتائج : هل يمكن أن نعد النديم مؤسسا لبعض الخصائص التى استمرت فى الفن القصصى الحديث، وفى المسرح أيضًا، مثل دخول العوام من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة فى الموضوعات القصصية واستخدام اللهجة العامية؟ هل أسهم النديم فى تنميط بعض الشخصيات القصصية مثل الفلاح، التاجر، المثقف... إلخ؟.

هل أسس النديم لكيفية الإفادة من المأثور الشعبى وتوظيفه فى البناء القصصى؟.

الهوامش :

١ – راجع تفاصيل ذلك : فى نجم د.ت. ص ٤١ وما بعدها.

٢ – قدم النديم رواية سمير الأمير لسعيد البستانى بقوله :

"رواية أدبية تاريخية كتبها ونمقها حضرة الفاضل سعيد البستانى، وقد اجتهد في وضعها فى قالب لطيف بقلم بديع مع سهولة العبارة. بتصفح هذا الكتاب الأدبى رأيناه محشوًا باللطائف والرقائق يعجب الأدباء نسقه، ويسر المطالعين مضمونه. وقد سمعت من بعض الأدباء اعتراضه على المؤلف، بأنه سبكه فى قالب إنشاء جليل بألفاظ لغوية، وكان عليه أن يجعله باللغة الدارجة. فأجبناه بأن مثل قصة أبى زيد والزير سالم وإبراهيم بن حسن وغيرها مما هو من خصائص العامة لا تكتب إلا باللغة الصحيحة العالية، ومع ذلك لا يتوقف فى فهمها أحد، فكيف بكتاب يتضمن واقعة تاريخية يحرره رجل له اقتدار على الإنشاء فى زمن قد ملئ بالكتاب والمنشئين، وبالجملة فإنه كتاب له من اسمه أوفر نصيب".

انظر : النديم ، ١٩٩٤ (أ)، ج١ ، عدد ٢١، ص ٢٠٠.

انظــر أيضًا نقد أحد السوريين للروايـــة ذاتـــها : النديـــم ، ١٩٩٤ أ، جـ٢، عدد ٣٠، ص٧٢٣-٧٢٧.

٣ - فرهود، ١٩٧٦، ص ٣٨-٤٤.

٤ - النديم ١٩٩٤ (ب) عدد ١، ص ٤-٦.

٥ - النديم ١٩٩٤ (ب) عدد ٧، ص ١١١-١١٢.

٦ - النديم، ١٩٩٤ (أ)، جـ١، عدد ٥، ص ٩٧-١٠٧، عـدد ٨ ، ص ١٨٤-١٩٠، عدد ٩، ص ١٩٣-٢٠٢.

٧ - نشر هذا النص ضمن كتاب عبد الله النديم ومذكراتـــه السياســية، انظر : خلف الله ١٩٥٦، ص١٢٧-١٣٨.

8-Cuddon, 1979, p.24

9 - Beckson, 1982, p.8

10 - Shipley, 1970. p.10

11-12- Fowler, 1982, p.5 Batson, 1984, p.31

13- Batson, 1984, p.29

Batson, 1984, p. 31, Beckson, 1982, p. 8-9

15 - Beckson, 1982, p.9

١٦ - النديم ، ١٩٩٤ (ب)، عدد ١ ، ص ٤-٥.

١٧ - المصدر السابق، ص٣.

١٨ - نفسه، ص٣

١٩- المصدر السابق، عدد ٧، ص ١١١ - ١١٣.

٢٠ - ابن المقفع، ١٩٨٠، ص ٦٥ -٦٦.

٢١ - المصدر السابق، ص ٧٧

٢٢ - نفسه ، ص ٧٨.

٢٣ - النديم، ١٩٩٤ (أ)، جـ١ عدد ٩، ص ١٩٣.

٢٤- قدم أحمد أمين "مجلس طبى لمصاب بالإفرنجى"، بوصفها قصة رمزية، وتابعه فى ذلك كل من عبد اللطيف حمزة، وعلى الحديدى، ونجيب توفيق، ومحمد السعدى فرهود، انظر : أمين ، ١٩٤٨، ص ٢١٥، توفيق، د.ت، ص ١٦١، الحديدى، د.ت ص ١١٢، حمزة ، ١٩٥٧، ص ١٣٣، فرهود، ١٩٧٦، ص ٢٨. انظر أيضًا : النديم، ١٩٩٤ ب، مقدمة عبد المنعم الجميعى، ص ١٠.

راجع كذلك : الذئاب حول الأسد فى :الحديدى، د.ت، ص ١٢٣.

المرافعة الوطنية، فى : فرهود ، ١٩٧٦، ص ٣٣.

٢٥ - Todorov, ١٩٨٢, p.١٩٩-٢٢١.

٢٦ - النديم ، ١٩٩٤ ب، عدد ٦، ص ٩٦-٩٨.

٢٧ - المصدر السابق، عدد ١ ، ص ١١-١٢.

٢٨ - انظر على سبيل المثال : غفلة التقليد، سهرة الأنطاع، النبيه والفلاح، عربى تفرنج.

٢٩ - النديم، ١٩٩٤ ب، عدد ١، ص ٧-٨.

٣٠ - المصدر السابق، عدد١، ص٨.

٣١ - نفسه، ص ٨-١٠.

٣٢ - النديم ١٩٩٤ أ، جـ١، وعدد ١٩، ص٤٤٤ - ٤٤٩.

٣٣-المصدر السابق، ج١، عدد ٤، ص ٩٠-٩٣.

٣٤ - انظر على سبيل المثال حوارية : أبو دعموم، والشيخ مرعى، فى النديم، ١٩٩٤ أ ١، عدد ٧ ، ص ١٤٧-١٤٩.

٣٥ - النديم، ١٩٩٤ أ، جـ١، عدد ٣ ،ص ٦٥-٧٠ عدد ٥ ، ص ١٠٧-١١٤.

٣٦ - انظر حوار لطافت وظرافت، فى حوارية حنفى ونديم، النديم، ١٩٩٤ أ، جـ١، عدد ٣ ، ص٦٩.

٣٧- أمين ، ١٩٤٨، ص ٢٤٣ - ٢٤٥، خلف الله، ١٩٥٦، ص ٤٥

وما بعدها.

٣٨- النديم ،١٩٢٧، انظر مقدمة الناشر ص هـ، آخر نص المسامير ص ٩٤.

٣٩- النديم ،١٩١٤ جـ ١، ص ٧٢-٧٣.

٤٠- النديم ،١٩٢٧ ، ص٤-٥.

٤١- راجع : الروبى، ١٩٩٣ ، ص ١٩٧- ١٩٨ ،١٩٩٤ ص ٨٠.

٤٢- الهمذانى، د.ت، ص ٢٥٣، وما بعدها.

٤٣- المعرى د.ت، ص ٣٠١.

٤٤- المناوى، ١٩٧٩، ص ٣٣.

٤٥- النديم ،١٩٢٧، ص٣٦-٣٨.

٤٦-المناوى، ،١٩٧٩، ص ٣٧ وما بعدها، قارن النص بنظيره عند : الميرغنى، د.ت، ص ١٩-٢٣.

٤٧- النديم، ١٩٢٧، ص ٥٦-٥٧.

٤٨ - راجع هذه الفكرة فى دراستى الباحثة المشار إليهما سابقا: الروبى، ١٩٩٣ ،١٩٩٤.

٤٩ - النديم ، ١٩٢٧، ص ١٢ ،١٨ ،١٩ ، ٣٠-٣١ ،٣٩ ،٤٢ ،ص٥١-٥٣ ٦٢،-٦٣، ٨٣-٨٤.

٥٠- المصدر السابق، ص ٢١ ،٢٢ ٦٢-٦٣.

٥١- نفسه، ص ٣٩،٣٨،٣١،٣٠،٢٩،٢٨،٨،٦.

٥٢-نفسه، ص ٢٣.

٥٣- نفسه، ص ٢٥.

٥٤- نفسه، ص٥٤.

٥٥- تيمور، ١٩٧٠، ص ١٥ ،٤٥.

٥٦- البحراوى، ١٩٩٣ ، ص٦٣.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

١ - النديم، عبد الله، مجلة الأستاذ، الأعداد الكاملة، القـاهرة، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ (أ).

٢ - النديم، عبد الله مجلة التنكيت والتبكيت، الأعداد الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ (ب)

٣ - النديم، عبد الله، سلافة النديم، جمعه عبد الفتاح النديـم، مصـر، مطبعة هندية، ١٩٩٤.

٤-النديم، عبد الله، المسامير ، القـاهرة، "اعتنـى بطبعـه الشـريف ي.ن.هـم"، ١٩٢٧

ثانيا : المراجع العربية :

١-ابن المقفع، عبد الله، كليلة ودمنة، عناية محمد حسن نائل المرصفى، بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠.

٢-أمين، أحمد ، زعماء الإصلاح فى العصر الحديث، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٤٦.

٣-البحراوى ، سيد، محتوى الشكل فى حديث عيسى بن هشام، مجلة كلية الآداب، مجلد ٥٣، العدد ٢ سبتمبر ١٩٩٣.

٤-توفيق، نجيب، عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، د.ت.

٥-تيمور، محمود، اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخـيرة، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٧٠.

٦-الحديدى ، على، عبد الله النديم خطيب الوطنية، القاهرة، المؤسسـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، د.ت.

٧-حمزة، عبد اللطيف، أدب المقالة الصحفية فى مصر، القـاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٥٧.

٨-خلف الله، محمد أحمد، عبد الله النديم ومذكراته السياسية، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٥٦م.

٩-الروبى، ألفت كمال، **تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران**، مجلة فصول القاهرة، مجلد ١٣، العدد ٣، خريف ١٩٩٤.

١٠-الروبى، ألفت كمال، **تشكل النوع القصصي، قراءة فى رسالة التوابع والزوابع**، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ١٢، العدد ٣، خريف ١٩٩٣.

١١-فرهود، محمد السعدى، النديم الاديب، القاهرة، المكتبة السعدية، ١٩٧٦.

١٢-المعرى، أبو العلاء، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ط٢.

١٣ - المناوى، الشيخ، **مولد المناوى**، القاهرة، ١٩٧٩.

١٤ - الميرغنى، السيد محمد عثمان، **مولد النبى المسمى الأسرار الربانية في مولد أشرف الخلائق الانسانية**، القاهرة، د.ت.

١٥- نجم ، محمد يوسف، **القصة فى الأدب العربى الحديث**، بيروت، دار الثقافة، د.ت.

١٦- الهمذانى، بديع الزمان، **المقامات**، شرح محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت.

ثالثا : المراجع الاجنبية :

1 – Batson, E. Beatrice : **John Bunyan Allegory and Imagination**, London, Croom Helm, 1984.

2 - Beckson, Karl : Literary terms, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1982.

3 - Cuddon J.A: **ADictionary of literary Terms**, London, Andre Deutch, 1979.

4 - Fowler Roger: **Adictionary of Modern Critical Terms,** London Routledge, 1982.

5 -Shipley Joseph, T: **Dictionary of World Literary Terms**, Boston, The Writer Inc, 1970.

6 - Todorov Tzvetan:. **Theories of the Symbol**, translated by Catherine Porter, Cornell University Press, 1982.

الفصل الثالث

فى التأسيس للنظرية الشعرية

مفهوم الشعر عند السجلماسى*

تمهـــيد :

جاوزت الدراسات المعاصرة النظرة الضيقة إلـــى تراثنـــا النقدى، التى كانت تتعامل معه بوصفه كتلة واحدة دون تميـيز بين اتجاهاته وتياراته المختلفة، فكما وجد الاتجاه الذى تعــامل مع النصوص تعاملاً مباشرًا، فعالج بعض القضايا معالجة قـد تكشف فى كثير من الأحيان عن قصور فى فهم معنى الشــعر فى حد ذاته، وتمايزه النوعى عن غيره من المستويات اللغويـة الأخرى، وجد أيضًا اتجاه آخر، كان يسعى إلى تقنين الظـاهرة الأدبية، وتحديد القوانين التى تنظم العملية الأدبية بعناصرهـــا الثلاثة : المبدع (المخاطب)، والنص (الخطـــاب)، والمتلقـى (المخاطب).

وقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلي الشعر بوصفــه جوهـر العملية الأدبية؛ وذلك أنه يمثل الحد الأقصى فى عملية الصياغة اللغوية، التى تتدرج بدءًا بالمستوى الذي يهدف إلـــى مجـرد

---

* مجلة "**فصول**"، المجلد السادس، العدد الثانى، يناير / فبراير/ مارس ١٩٨٦.

الإفهام أو الإبلاغ، ونهاية بالمستوى الجمالي المتحقق في لغة الشعر الذى يجاوز الإبلاغ إلى التأثير. لقد حاول هؤلاء أن يضعوا تصورات ومفاهيم نظرية كلية مترابطة عن الفن الشعرى، ماهية ، وطبيعة، ووظيفة، وأداة، وكان منطقهم في وضع هذه المفاهيم الوقوف على الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب الأدبي في الشعر عن الوظيفة الإخبارية، التي يقوم بها الخطاب غير الأدبي، كما عنوا بتحديد ماهية الشعر من زاوية المتلقي وفي ضوء عملية التلقي بشكل عام، ومن ثم وضع الشعر في مقارنات مع المستويات اللغوية الأخرى، أدبية كانت أو غير أدبية.

وكان الفلاسفة المسلمون من أبرز أولئك الذين تعاملوا مع الشعر من خلال هذا المنظور، وقد كان الدور المعرفي الذى أناطوه بالشعر أساسا نظريًا مهمًا في تحديد هذه النظرة، التي كان لها تأثيرها وامتداداتها فيما بعد عند النقاد المتأخرين، بخاصة عند حازم القرطاجني(٦٨٤هـ).

ومن بين هؤلاء النقاد المتأخرين يأتي أبو محمد القاسم السجلماسي، الذي حُقق كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" (١) مؤخرا، فأتاح لنا تعرف جانب من جوانب تراثنا النقدى كان لا يزال مجهولا ومغموراً، والسجلماسي من نقاد القرن الثامن الهجرى وبلاغييه بالمغرب (٢)، وقد كان معنيا بقضية الأسلوب بشكل أساسي؛ ذلك بأنه كان يسعى في كتابه "المنزع" إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية.

ومن هذا المنظور يطرح السجلماسى مفهومه للشعر : ماهيته وطبيعته ووظيفته. لقد كان اهتمامه منصبا على تحديد ماهية الشعر من زاوية الخصائص اللغوية النوعية التى تميز الشعر عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى، وكان تركيزه على تحديد الماهية من زاوية المخاطب لأنه معنى بدور الشعر فى عملية التوصيل.

وقد أفاد السجلماسى من إنجاز الفلاسفة فى تأصيلهم للشعر عموما ، بارتكازه على كثير من الأسس النظرية التى وضعوها، لكنه اختلف عنهم فى النظر إلى غاية الفن الشعرى؛ ذلك أنهم ربطوا الشعر ببنائهم الفلسفى الشامل، ونظروا فيه بوصفه جزءًا من هذا البناء، فى الوقت الذى نظر فيه السجلماسى إلي الشعر فى حد ذاته منفصلا عن أى سياق.

وربما يوحى اسم كتاب السجلماسى بأنه مؤلّف فى علم البديع، الذى جعله البلاغيون المتأخرون السابقون عليه تابعاً لعلمى المعانى والبيان، وأطلقوه على وجوه تحسينات الكلام. غير أن الأمر يختلف هنا اختلافاً تاماً، ويكفى أن نقف على الهدف الذى حدّده السجلماسى فى مفتتح مؤلفه حتى نتبين هذا بوضوح:

"فقصدنا في هذا الكتاب الملقب بكتاب (المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع) إحصاء قوانين أساليب النظام، التى تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع ، وتجنيسها فى التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة

في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك للفرع، وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية.. فنقول : إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان، وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية؛ هي: الإيجاز والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع ، والانثناء، والتكرير". (٣)

من الواضح أن السجلماسي يهدف إلى استقراء القوانين العامة للكتابةالفنية، ساعيًا إلى تصنيفها تصنيفاً منطقياً بحسب الجنس والنوع والفصل، وهذه القوانين التي يسعى إلى تصنيفها متضمَّنة في علم البيان والبديع وصنعة البلاغة بشكل عام. لكنه من الملاحظ أن "علم البيان" هنا مرادف لعلم البلاغة، وربما يكون أشمل، وخصوصاً أنه عندما يقدم لكل جنس من هذه الأجناس العشرة (التي هي أقسام البيان وصنعة البلاغة والبديع - على حد قوله)، ينسب هذا الجنس إلى علم البيان بعبارة يكررها في مفتتح كلامه أو في ثناياه أو في نهايته، هي: "وهذا الجنس من علم البيان" (٤)، فضلاً عن أنه يجعل علم البيان هو الذي يمد الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية(٥)، فعلم البيان عنده - إذن - هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبي.

ومصطلح "المنزع " أو "المنازع" استخدمه حازم القرطاجني قبل السجلماسي في مناهجه، في حديثه عن المنازع الشعرية، وقد قام بتعريف المنازع والمنزع:

"إن المنازع هى الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً، ويذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس، أو تمتنع من قبولها" (٦)

"وقد يعني بالمنزع أيضًا كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصيغة عباراته، وما يتخذه أبدًا كالقانون فى ذلك، كمأخذ أبى الطيب فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهاياتها، فإن في ذلك كله منزعا اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به" (٧)

وتعريف حازم للمنزع على هذا النحو يعنى أنه الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر من خلال تناوله للفظ، واختياره له، وتركيبه للصيغ والعبارات، واللوازم التى يتبعها فى ذلك. إنه – بعبارة أخرى – طريقة الشاعر فى الكتابة والتعبير، أو قانونه العام في صياغته للشعر، ويحدد حازم أشكالا ستة لمنازع الشعراء التى تقبلها النفس، وهى :التبديل، والتغيير، والاقتران بين شيئين، أو النسبة بينهما، أو النقلة من أحدهما إلى الآخر، أو التلويح به إلى جهة والإشارة به إليه(٨) . وهذه الأشكال فى مجملها تشير إلى وسائل وطرق أسلوبية تتجنب المباشرة والتصريح، يستخدمها الشاعر لتحقيق التأثير.

ولا يبعد مفهوم المنزع عند السجلماسى عنه عند حازم؛ فكلاهما يحدد كيفيات تحقق هذا المنزع، غير أن تصور السجلماسى لـ "المنزع" أكثر شمولاً من تصور حازم له،

حيث يشير به إلى قوانين عملية الصياغة الأدبية بأكملها بشكل عام. وهذه المسألة فى حاجة إلى درس مفصل، ليس مكانها هنا، حيث تعنى هذه الدراسة بمفهوم السجلماسى للشعر؛ ماهيته، ووظيفته، والوقوف عند جذور هذا المفهوم فى التراث النقدى السابق عليه.

التخييل "المصطلح":

يجعل السجلماسى "التخييل" الجنس الثانى من أجناس علم البيان؛ ذلك العلم الذى يعطى القوانين العامة للعبارة البلاغية فى الخطابة والشعر (مع ضرورة إدراك الفارق بينهما، وما يخص كلا منهما على حدة). ومن هنا يتحدد مدخله للحديث عن التخييل بوصفه أمرًا خاصًا بالأسلوب أو العبارة البلاغية فى الشعر. ثم يحدد بعد ذلك أنواعا أربعة لهذا الجنس، وهى التشبيه، والاستعارة، والتمثيل، والمجاز. وهذا التحديد فى حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل، يقول:

"هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته؛ وهى : نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة- قوم يدعونه التمثيل - ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية" (٩).

كما يأتى التخييل مرادفًا للمحاكاة والتمثيل :

"والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر ، إذ

كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل" [١٠].

يشير مصطلح "التخييل" عند السجلماسى إلى الاستخدام الخاص للغة فى الشعر، الذى يعتمد على التصوير أو الانحراف الدلالى من خلال علاقات المقارنة و الإبدال أو النسبة، كما يتمثل فى التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، كما أنه يستخدم مرادفًا للمحاكاة من ناحية أخرى، فضلاً عن أنه جوهر الصناعة الشعرية؛ ذلك أنه يميز الشعر عما عداه من المستويات اللغوية الأخرى.

والتخييل بهذا المعنى له أصوله عند الفلاسفة المسلمين، بل إن مصطلح التخييل نفسه مصطلح خاص بالفلاسفة وحدهم، استخدموه فى حديثهم عن الشعر بدلالات متعددة، تتصل بالتشكيل الجمالى فى العمل الشعرى من ناحية، وبالتأثير الذى يحدثه أيضًا من ناحية أخرى [١١]. وقد استند استخدامهم لهذا المصطلح إلى أساس سيكولوجى ومعرفى مرتبط أشد الارتباط ببنائهم الفلسفى الشامل.

فالتخييل عند أولئك مرادف للمحاكاة ومقترن بها، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصويرى فى الشعر، من تشبيه واستعارة ومجاز [١٢]. أما استخدام مصطلح التخييل للدلالة على الصياغة الشعرية، من زاوية تركيزها على الجانب التصويرى، بحيث يصبح متضمناً الصور البلاغية، فواضح عند ابن رشد :

"وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث

مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به.. وأما النوع الثانى فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذى يسمى الإبدال في هذه الصناعة .. وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية، وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين" (١٣).

يلتقى السجلماسى مع الفلاسفة فى دلالة مصطلح التخييل على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعرى، وهو الجانب التصويرى. أما كون التخييل جوهر العمل الشعرى، فتلك قضية أخرى لن يتحدد مضمونها إلا من خلال تعريف السجلماسى للشعر.

تعريف الشعر :

وإقدام السجلماسى على تعريف الشعر خطوة منطقية مترتبة على تقديمه للتخييل بوصفه موضوعاً للصناعة الشعرية. والتعريف الذى يقدمه للشعر يضرب بجذوره إلى الفارابى وابن سينا وابن رشد، يقول السجلماسى :

"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها

مؤلّفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر؛ ومعنى كونها مقفاة هو : أن تكون الحروف التى يختتم بها كل قول منها واحدة" [١٤] .

وأول مايلفت النظر فى هذا التعريف أنه يتطابق وتعريف ابن سينا للشعر تطابقًا حرفيًا، سوى بعض التغييرات الطفيفة فى الصياغة. ويمكن أن ندرك ذلك إذا نظرنا فى قول ابن سينا

"إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية، وعند العرب، مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذى يختم به كل قول منها واحد" [١٥].

وعلى الرغم من أن السجلماسى يعرض لكثير من أفكار البلاغيين والنقاد السابقين عليه بالمناقشة والانتقاد أو الموافقة، مثل ابن المعتز وقدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجى وابن سينا نفسه وغيرهم، فإنه يعتمد على تعريف ابن سينا للشعر دون إشارة إلى ذلك. وأياً كان الأمر فإن هذا يؤكد من ناحية صلته بالإنجاز الذى حققه الفلاسفة فيما يخص الشعر، بخاصة ابن سينا. ومن ناحية أخرى يمكن أن نقول إن السجلماسى استخدم هذا التعريف السينوى للشعر، لأنه يخدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة، تعتمد على التخييل، فضلا

عن الوزن والقافية. وهى جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتى (الوزن والقافية) والمستوى المعنوى أو الدلالى (التخييل)؛ وهى عناصر أساسية فى تمييز الشعر عما عداه من الأشكال اللغوية الأخرى، بالإضافة إلى دورها فى التأثير.

وارتكاز صاحب المنزع على هذا التعريف (١٦) يكشف عن صلته بالفلاسفة، خصوصاً حين يلحّ على أن التخييل هو السمة الجوهرية التى تكسب القول صفة الشعر، ويليه فى الأهمية الوزن فالقافية، أو أن القافية لاحقة خاصة بالشعر عند العرب دون غيرهم.

لقد أكد الفلاسفة جميعهم أولية عنصر التخييل على الوزن فى الشعر، مع ضرورة اجتماعهما معاً لتحقيق السمة الشعرية كاملة، فليس كل قول موزون يعد شعراً، أو حتى من قبيل الشعر، وهذا نص الفارابى يؤكد هذا المعنى :

"فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفاً مما يحاكى الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضرورى فى قوام جوهره، وإنما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن" (١٧).

ويقول الفارابى أيضًا:

"والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى

كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية، وليس يبالون إن كانت مؤلفة مما يحاكى الشئ أم لا. والقول إذا كان مؤلفنا مما يحاكى الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرًا، ولكن يقال هو قول شعرى، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرًا"[18].

ويقول ابن سينا :

"وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزانا غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"[19] .

وكذلك أشار الفلاسفة كثيراً إلى أن القافية تخص الشعر العربى وحده . وقد بدا هذا واضحاً فى تعريف ابن سينا السابق للشعر[20]، كما أشار إلى ذلك الفارابى فى أكثر من موضع[21] .

وهذا كله يعنى أن الفلاسفة وضعوا الأصول النظرية التى بنى عليها السجلماسى تصوره بأن التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية، أو أنه عمود الشعر أو جوهره الذى يحدد طبيعته، ويحقق وجوده بالفعل، فضلا عن أهمية تضافر التخييل مع الوزن، ليتحقق الشعر على نحو أكمل.

ويلتقى السجلماسى فى رؤيته للشعر وتعريفه له على هذا النحو مع حازم القرطاجنى، الذى يحرص على أن يقدم الشعر بوصفه كلاماً مخيلا موزوناً مقفى[22]، أو أنه "كلام مخيل مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"[23] ، أو

أنه "هو التخييل" أو "أن التخييل هو ما تقوم به الصناعة الشعرية" (٢٤)، كما يتفق معه فى أن الشعرية لا تنحصر فى أن يكون القول موزوناً مقفى؛ فليس كل قول موزون مقفى يسمى شعراً (٢٥).

ولا يرتد هذا الالتقاء بينهما إلى اعتماد السجلماسى على حازم، وإنما مرجعه اعتمادهما معاً على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة حول الشعر.

وعلى هذا تتميز محاولة صاحب المنزع فى تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار النقدى الذى حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفى، حيث ركز هؤلاء فى تعريفهم للشعر على أنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم" (٢٦)، أو أنه "قول موزون مقفي يدل على معنى" (٢٧). حيث يحصر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر فى الجانب الموسيقى المتحقق فى الوزن والقافية، دون نظر إلى خصوصية البنية اللغوية فى الشعر وطبيعتها. لقد وضع الفلاسفة للسجلماسى أسساً نظرية، ناقش بمقتضاها تصور علماء البيان وأهل صنعة البلاغة للشعر، وذهابهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخييل.

يقول السجلماسى فى معرض حديثه عن التصدير :

"وقال قوم: التصدير هو رد أعجاز الكلام على صدوره؛ وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من المنظوم وهذا الأسلوب من التراكيب هو مخصوص بالقول الشعرى، ويقع عندهم فى القوافى بخاصة. وهؤلاء

لالتزامهم هذا الرأى فإنهم يميطونه من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعرى، ويرون أنه إنما يوجد في الشعر فقط. وينبغي أن نتأمل ما وضعه علماء هذه الصناعة فى هذا النوع من قصره على الأقاويل الشعرية، وتخصيصه منها بالقوافى فقط، هل هو صدق؟ ويوفى النظر فى ذلك حقه بعد أن تقدم الفحص بديًا عن القول الشعرى المأخوذ فى هذا الموضع إن القول الشعرى كما قد قيل هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونه متساوية وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول : إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها، وبالجملة كل جزء، مؤلفًا من أقوال إيقاعية، يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر؛ ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة. والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر؛ إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل، وهو بيّن أنهم من قبل التزامهم ذلك فى القوافى، إنما يعنون بالقول الشعرى هنا القول المقفى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضًا فى الشعر. وكان الوزن هو الفصل المقوّم عندهم للشعر، والمفهم جوهره؛ لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر، وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تبع التقفية فى هذا الغرض الوزن. وهذا أيضًا شيء قد صرحوا به فى أوضاعهم التى استنبطوها، مثل صناعة العربية وصناعة العروض، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه، فلذلك القول الشعرى فى هذا الموضع وهذا النظر هو القول الموزون المقفى، .. فإنه يظهر من هذا النوع من البلاغة – يقصد التصدير – أنه غير مقصور على القول الشعرى، ولا مخصوص بالقوافى" (٢٨).

والقضية الرئيسية التى يثيرها السجلماسى هنا، هى قضية

الوزن والقافية في الشعر، وهل يمكن أن يقتصر في حد الشعر عليهما دون التخييل ، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية؟ هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن في الشعر، التي يتميز بها الشعر عن النثر. وهو يثير تلك القضية من خلال عرضه لقضية فرعية، تتعلق بالقوافي، هي "التصدير" فيعرض لآراء علماء البيان والبلاغة، الذين يرون اختصاصه بالقوافي في الشعر، في حين أنه يرى أنه لا يمتنع حدوثه في النظوم الأخرى، مثل القرآن، الذي يتحقق فيه بالفعل، بل إنه ليمكن وجوده في النثر العادي، أي دون حاجة إلى وجود القافية. ويبدو السجلماسي في هذا متابعاً لابن المعتز الذي لم يقصر رد عجز الكلام على الصدر أي "التصدير بمصطلح السجلماسي على الشعر، ومن ثم لم يخصه بالقوافي" (٢٩). كما يبدو أن ابن رشيق (ت٤٥٦ هـ) ممن يعنيهم السجلماسي في هذا السياق؛ ذلك أن ابن رشيق ينص صراحة على أن "التصدير" مخصوص بالقوافي (٣٠)، ومن هنا فإنه يقصر شواهده على الشعر فقط، بل يربطه بموسيقية الشعر، حين يجعله سبباً من أسباب تسهيل القوافي وتوقعها(٣١). كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية. والشعر عنده" لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية". (٣٢)

ويبدو للمتأمل أن قضية السجلماسي في هذا النص تجاوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم قصره إلى مناقشة

فهم أولئك العلماء للشعر - وابن رشيق واحد منـــهم- الذيـــن يقصرون الخاصة النوعية للشعر ويحصرونـــها فـــى الجـــانب الموسيقى المتمثل فى الوزن والقافيـــة ووســـائل أخـــر مثـــل التصدير، فمثل هذا التناول فى تصـــور السجلماســـى تنـــاول قاصر.

ومن هنا نجده يعيد تعريفه للشعر، الذى سبق أن صدّر بــه كلامه عن التخييل، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر، وتصوره أن الوزن والقافية وحدهما غير كفيليــن بتحديــد ماهيــة الشــعر وجوهره، فالشعر يقوم على التخييل أولاً، ثم الوزن والقافيـــة. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحـــد بالنســـبة إلـــى السجلماســـى؛ فتكراره لتعريف الشعر فى هذا السياق يهدف أيضًا إلى إبـــراز مفهومه لطبيعة الوزن فى الشعر. وهو مفهوم يستند إلى مـــا أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد على وجه التحديد) بـالوزن العددى[٣٣] . فتعريف السلجماسى لطبيعة الوزن فى الشعر هـــو تصور الفلاسفة نفسه للوزن الشعرى، ذلك بأنه يعتمـــد علـــى تعاقب الحركات والسكنات، التى تشـــكل الأســـباب والأوتـــاد والفواصل، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتســـاوى عـــدد حروف هذه المقاطع، وأزمنة النطق بها فى كل فاصلـــة مـــن فواصل الإيقاع.

ولعل إشارة السجلماسى إلى طبيعة الوزن الشعرى فى سياق حديثه عن التصدير، الذى حاول أن يعمم استخدامه بالنسبة إلى الشعر والنثر على حد سواء، يدل من بعض الوجوه علـــى أن

هناك مستوى ما من المستويات الموسيقية، يمكن أن يتحقق في النثر، لكنه يختلف نوعياً عن موسيقى الشعر. وهذه القضية- أي موسيقية النثر - تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل (٣٤)، غير أن السجلماسي اكتفى بالإلماح إليها فقط، وإن استند إلى الأصل النظري لديهم في توصيف الجانب الموسيقي في الشعر.

الشعر والتأثير:

واضح أن السجلماسي أفاد من تصورات الفلاسفة النظرية ومفاهيمهم عن الشعر، واستخدامه مصطلح "تخييل" عكس هذه الإفادة بشكل مباشر في تحديده لماهية الشعر في حد ذاته، دون أن يربط هذه الماهية بالمبدع أو المتلقي. لكننا نجده يستخدم مصطلح "تخييل" مرة أخرى وفي سياق آخر، فيكتسب دلالة جديدة يمكن أن نفهم في ضوئها إلحاحه على كون الشعر مخيلا، أو أن جوهره التخييل أو التمثيل، ذلك أنه إذا كان قد عرّف الشعر في حد ذاته، فإنه سوف يعرض له من زاوية المخاطب أو المتلقي، أو من زاوية وظيفته. ولا يعني هذا انفصاماً بين ما قاله وما سيقوله بأية حال، بل إننا سنقف على أن هناك علاقة تفاعل بين تعريفه السابق وتعريفه الذي سنعرض له الآن :

"إن الذي استقر عليه الأمر في صناعة المنطق عند محققي الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز، والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية

إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط، دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها" (٣٥).

وأول ما يستثيرنا في هذا النص إشارته إلى أصحاب المنطق، وهم الذين يمدونه بالأسس النظرية والمصطلح الذي يقدم به مفهومه للشعر بصفة عامة. وهذا يستدعي كذلك السياق الذي جعل أصحاب المنطق (الفلاسفة) ينظرون في الشعر، وهو أمر لا يمكن أن يتغافل عنه هنا؛ لأنه سيوضح لنا مفاهيم صاحب المنزع.

لقد نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر مقارناً بالصناعات المنطقية؛ ذلك أنهم جعلوه إحدى هذه الصناعات التي تبدأ بالبرهان فالجدل فالسفسطة فالخطابة فالشعر. وعلى هذا تناولوا البنية اللغوية في الشعر على أساس مقارنتها بالأبنية اللغوية في كل من البرهان والجدل والسفسطة والخطابة، وإن ركزوا في هذا التناول على مقارنة بنية اللغة في البرهان بنظيرتها في الشعر، بوصفهما متقابلتين، كما عنوا أيضًا بمقارنة البنية اللغوية في الخطابة بنظيرتها في الشعر لاشتراكهما في بعض الخصائص. وكان الدافع إلى وضع الشعر في هذه المقارنة هو تحديد دوره المعرفي لتحديد كيفية الإفادة منه. ومن هنا تحددت نظرتهم إلى بنيته اللغوية من خلال الدور الذي نيط به.

وتحدد دور المنطق عند الفلاسفة بأنه آلة العلوم البرهانية (الفلسفة)، لأنه هو الذي يمد المرء بالأدوات والقوانين، التي يحصل له بواسطتها جودة التمييز، التي تمكنه بدورها من

استكمال قواه الناطقة، وتسديد أفعالـــه إلـــى الحـــق والخـــير، للوصول إلى الغاية القصوى من الوجـــود الإنســانى، وهـــى السعادة (٣٦). من هنا تحدد الدور المعرفى للشعر، بوصفه أحـد فروع المنطق عند الفلاسفة. لكنه لن يقوم بهذا الدور كما يقـوم به البرهان الذى يعتمد على مقدمات صادقـــة وموثـوق فـــي صحتها، فتصل بصاحبها إلى المعرفة اليقينية، ولن يقدم معرفة ظنّية كالجدل، لاعتماده على مقدمات مشهورة ذائعة، ولن يقـدم أيضًا معرفة زائفة ممّوهة، من خلال مقدمات مموهة مغلطـــة كالسفسطة، ولن يلتمس به كالخطابة إقناع الإنسان بقصد إحالته للتصديق؛ إنه يقدم معرفـــة تخييليـــة، باســتخدامه التمثيــلات والمحاكيات.

ومن ثم ارتبط الدور المعرفى للشعر عند الفلاسفة بطبيعتـــه التخييلية. ولهذا فإن نظرتهم لبنيته اللغوية لم تفترق عن نظرتهم لدوره ووظيفته، ولم تنفصل عن السياق الذى ربطوه به. فـــهو يقابل البرهان من ناحية، ويجاور الخطابة من ناحية أخـــرى؛ فيتعارض تعارضًا مطلقًا مع البرهان، ويتعارض مع الخطابـــة ويتشابه معها فى الوقت نفسه لاضطلاعهما بدور مشترك، وهو أنهما موجهان للصناعة المدنية وللجمهور والعوام (٣٧).

وبناء على هذا كله يصبح قـول السجلماســى: "**إن الشـــعر تخييل واستفزاز**" دالا على التأثير الذى يحدثه الشـــعر، وهـــو تأثير ركيزته الانفعال. فالتخييل، بـــهذا المعنـــى، يـــدل علـــى الاستجابة النفسية التى تحدث للمتلقى، وتتحدد هذه الاســـتجابة

بشكل أوضح عندما نقرأ قوله:

"إن القول المخيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها، تركيباً تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر. وقلنا (دون اغتراقها) لأنها لو اغترقت لكان إياه. والسبب في هذا الإذعان والانبساط : الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوُصل بين الاشياء ، وفى الواحد بالنسبة – الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى، إذ كان فى طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئًا شيئًا إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحاني وطرب، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالاً نفسانياً غير فكرى، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل؛ إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هى مخيلة فقط، دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها، كأخذ القضة الجدلية أو الخطبية من حيث الشهرة والإقناع فقط، دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه، فإنه يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيرًا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً. وربما كان المتيقن كذبه مخيلا لما قلناه؛ فالقول المخيل هو محمول يشابه به شيء شيئًا فى جوهره المشترك لهما، ومقول بتواطئ

على أربعة أنواع : الأول التشبيه، والثاني الاستعارة، والثالث التمثيل، والرابع المجاز" (٣٨).

أول ما نلاحظ في نص السجلماسي – وهو ما يمهد لتحديد معنى الاستجابة النفسية التي أشار إليها "بالتخييل والاستفزاز"، كما سبق– أنه يستخدم أفعالا ومفردات متعددة للدلالة على "التأثير" الذي يحدثه الشعر، وغالباً ما ينسبها إلى النفس : تذعن ، تنبسط، تنقبض، الإذعان، الانبساط، الالتذاذ، الانبساط الروحاني، الطرب، الانفعال النفساني.. وهذه المفردات كفيلة بتوضيح معنى التخييل والاستفزاز الذي يقصده صاحب المنزع، فتشير إلى طبيعة الاستجابة التي يحدثها الشعر لدى المتلقي أو المخاطب، وهي استجابة نفسية غير واعية، لادخل للعقل فيها؛ فالمخاطب هنا غير متحكم في ردود أفعاله. وهذه الاستجابة قد تكون انبساطاً أو انقباضاً، ومنشؤها الالتذاذ الناتج عن إدراك العلاقات المتفاعلة في النص (علاقات التشابه أو النسب أو الإبدال).

وهو يعرف الشعر في هذا السياق بوصفه صياغة خاصة، لها من قوتها وسيطرتها على المتلقي ما يجعله خاضعاً ومذعناً له، مستمتعًا في الوقت نفسه، وقد لا يخفى أن صاحب المنزع، يعتمد على ابن سينا اعتماداً واضحاً في صياغته(٣٩)، فضلا عن أن مفهومه للتخييل بمعنى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي هو ذاته عند الفلاسفة المسلمين بشكل عام، غير أن السجلماسي هنا يقصر هذه الاستجابة على مجرد

الانفعال دون أن يكون مرتبطاً بسلوك ما؛ ذلك بأن الفلاسفة ربطوا ذلك الأثر بسلوك مترتب عليه؛ فالمتلقى لا ينقبض أو ينبسط فحسب، وإنما ينزع نحو الشيء طلباً له أو نفوراً منه، وعلى هذا لم تقتصر وظيفة الشعر عندهم على تحقيق المتعة وحدها، بل كانت له وظائفه التعليمية والتربوية والأخلاقية كذلك.

أما السجلماسى فيحصر وظيفة الشعر فى التأثير؛ إما تحقيق المتعة من خلال الشكل، أو مجرد إثارة انفعال ما (الانبساط أو الانقباض) لدى المتلقي. وهذا التصور لوظيفة الشعر عند السجلماسى يرتد إلى أنه كان معنياً بفلسفة الأسلوب الشعرى وتحديد ماهيته.

وهكذا يقفنا نص السجلماسى على العلاقة المتفاعلة بين المتلقي والنص (التأثير) نتيجة لأسلوبه الخاص الذى تتحدد ماهيته هي كذلك من زاوية هذا المتلقى. وهذا الأسلوب الخاص من أهم سماته أنه لا يشترط فيه صدق أو كذب، فذلك التأثير الذى يحدثه الشعر - فيما يرى - لا يستند على كون مضمونه أمرًا قابلاً للتصديق أو غير قابل؛ لأن المهم هنا هو الشكل الذى يكون عليه القول فى الشعر، أى المستوى الرمزى الذى يلجأ إليه الشاعر من خلال استخدامه للوسائل التخييلية التى سبق أن أشار إليها السجلماسى. ومن هنا فالقول المصدق به والمطابق للواقع غير قابل للتأثير فى نفس المتلقى، لأن الصدق فى ذاته لا يوثر، ولا يحدث انفعالا ما لدى المتلقى، في

الوقت الذى تؤثر فيه الأقاويل الكاذبة (المخيلة). وبذلك يصبح الكذب أو (التخييل) مرتبطاً ارتباطاً شرطيًا بالتأثير :

"... ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط، كما تقدم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازاً وإلذاذا للنفس، من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعرى أكذب، كانت أعظم تخييلا واستفزازا"(٤٠).

هكذا يصبح الكذب عند السجلماسى مرادفا للتخييل (الذى يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب والإبدال ...) فالأثر النفسى الذى يحدثه الشعر يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل استحسانا أو استقباحاً، انبساطاً أو انقباضاً.

لقد انطلق صاحب المنزع فى هذا التصور من منعطف الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والاعتقاد أو التصديق؛ فالشعر عندهم لا يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأى ما، إنما يراد منه فحسب أن يحدث انفعالا ما لدى المتلقى ، إما استحسانا للشىء الجميل، أو تقززا من الشىء القبيح. ومن هنا فهم لم ينظروا إليه بوصفه كذبا، وإن كان لا يوقع التصديق، وقد دفعهم هذا – وهو ما يعتمد عليه السجلماسي- إلى وصف الأقاويل الشعرية بأنها "كاذبة بالكل"، كما نجد عند الفارابى مثلا "لأنها توقع فى ذهن السامعين الشىء المعبر عنه بدل القول ، أو توقع فيه المحاكى للشىء" (٤١) ، أو ما يذهب إليه ابن سينا من أن الشعر يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا

ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة [٤٢]، أو أن "المخيــــلات مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئًا على أنه شــيء آخر" [٤٣].

ويلاحظ أن وصف الشعر عند الفلاســـفة – وكـذا يفعـل السجلماسى – بأنه مقدمات أو قضايا قد أحدث تـــأثيراً وضــع الشعر فى سياق المنطق لدى الفلاسفة، ووضعه– من ثم – فـى مقارنة دائمة مع القياسات المنطقية (البرهان والجدل والسفسطة والخطابة)، ومن ثم اعتمد الشعر عند السجلماسى على الأقاويل المخيلة، والخطابة على الأقاويل المقنعة، أما الجدل فيعتمد على الأقاويل الذائعة أو المشهورة. ولكل بنيته اللغوية الخاصة بـــه، من أجل تحقيق الغاية التى يرمى إليها. وبناء على هذا يضــــع السجلماسى العبارة الشعرية في مقابل العبارة البرهانية :

"فإن البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيرة والمستعارة مع سائر ما يشترط فيها، ما لا يشترط فى البلاغيـة، فإنـه يعرض فـى البلاغيـة بحسب موضوعها مـن الإبدال والتغيير فـى الألفاظ والنظوم عوارض توجب استعمال النظوم غير الأصليـة المغيرة، وإيراد الأخص بعد الأعم ، والأعم بعد الأخص، وغير ذلك .." [٤٤]

فهو يفرق هنا بين العبارة البلاغية، وهى التـــى يســـتخدمها الشعر، والعبارة البرهانية، مشـــيرا إلـــى مســـتويين لغـويين متمايزين. فى المستوى الأول تقوم اللغة بـــدور محـــدد هـــو التوصيل فحسب، فتستخدم الألفاظ بدلالاتها المباشرة المحـــددة،

وتصبح الألفاظ عندئذ إشـــارات إلـــى دلالات ومعـــان ثابتـــة ومحددة؛ أما المستوى الثانى فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخـــر غير التوصيل هو التخييل أو التأثير. ومن هنا تستخدم الألفـــاظ استخداماً تنحرف فيه عن الاستعمال الحرفى المباشر، فتصبـــح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة، من خلال إقامـــة علاقـــات جديدة بينها، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرهمـــا، كمـــا تجاوز فيها التراكيب (النظوم) المألوف والمصطلح عليه نحوياً.

وعلى الرغم من أن السجلماسى يضع مبدأ عاما مفـــاده أن البلاغة تضع القوانين العامة للعبارة البلاغية فـــى الخطابـــة والشعر، فهو يحرص فى الوقت نفسه على إقامة التمايز بينهما، بل إنه يقف موقف الناقد لعلماء البيان والبلاغة السابقين، الذيـــن لم يفرقوا بين الأقاويل الخطابية والأقاويل الشعرية:

"وجب فى علم البيان من قبل عموم نظره للخطابة والشعر (إذ كان نظره فى العبارة البلاغية إعطاء القوانين للخطابة والشعر من حيث العبارة البلاغية فقط)، ألا يلتفت فيه إلى ما يخص صناعة منهما إلا بعد القول فيما يعم منهما أكثر من صنف واحد، إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم، لكن السبب في ذكر أصحاب علم البيان ومتأدّبى العرب هذا الجنس مختلطاً هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطبية، فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما، بل كانت مختلطة عندهم" (٤٥).

لم يستطع أصحاب علم البيان والمهتمون بصناعـــة الأدب –

فى رأى السجلماسى – أن يميزوا بين الخطابة والشعر ، فخلطوا بينهما. ويرجع ذلك إلى افتقارهم إلى كيفية التميز، التى امتلك هو أدواتها عندما وضع استجابة المتلقى فى الحسبان عند تحديده لماهية الشعر من ناحية، ولم يغفل المستويات اللغوية الأخرى ووظيفة كل منها، من ناحية أخرى، استناداً إلى الإنجاز الذى حققه الفلاسفة فى التأصيل النظرى للشعر ولمستويات الخطاب عموماً، الأدبى وغير الأدبى.

ولو عدنا إلى تعريف الشعر عند أصحاب علم البيان ومتأدبى العرب الذين يشير إليهم السجلماسى فى أكثر من موضع، هذا التعريف الذى يقصر الشعر على كونه قولا موزوناً مقفى، لوقفنا على الأساس النظرى لخلطهم بين الشعر والخطابة، ذلك أنهم يجعلون الفارق بين الشعر والنثر فارقًا كميًا يحصرونه فى الجانب الموسيقى، الذى يتحقق فى الشعر عن طريق الوزن والقافية، بحيث يتحول الشعر بمجرد جلاء الوزن والقافية عنه إلى نثر. أما السجلماسى فهو لايحصر الفارق بينهما فى هذا الجانب الموسيقى أو الكمى؛ إنه فارق نوعى يستند إلى التخييل بمؤازرة الموسيقى (الوزن بالنسبة إلى الشعر بشكل عام، والوزن والقافية بالنسبة إلى الشعر العربى بشكل خاص).

الهوامش :

(١) قام علال الغازى بتحقيق الكتاب والتقديم له بدراسة : أبو محمد القاسم السجلماسى، **المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق علال الغازى، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠.

(٢) تكاد حياة السجلماسى أن تكون مجهولة، فسنة وفاته غير معروفة، غير أن هناك إشارة فى نهاية كتابه المنزع تفيد أنه انتهى من تأليفه سنة ٧٠٤هـ. راجع: مقدمة المحقق: ص ٤٥ وما بعدها، انظر كتاب **المنزع** ص ٥٢٥.

(٣) **المنزع** : ص ١٨٠.

(٤) راجع **المنزع** :ص،١٨١ ،٢١٨ ،٢٧٠ ،٣٣٦ ،٣٦٣.

(٥) السابق، ص ٢١٨.

(٦) حازم القرطاجنى، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، بيروت، ١٩٨١ ، ص ٣٦٥.

(٧) **منهاج البلغاء**، ص ٣٦٦، راجع أيضًا: ص ٣٦٧.

(٨) نفسه، ص ٣٦٧.

(٩) **المنزع** ص ٢١٨.

(١٠) السابق، ص ٤٠٧.

(١١) راجع للمؤلفة : **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ،١٩٨٤ ص ١٢٣ وما بعدها.

(١٢) راجع اقتران المحاكاة بالتخييل أو التخييلات والمحاكيات عند ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب **فن الشعر لأرسطوطاليس**، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ١٦٣ ،١٦٨، **والنجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية**، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨،

ص ١٦٤.

(١٣) ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر**، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٥٨، وفن الشعر: ص ٢٠١ وما بعدها.

(١٤) المنزع، ص ٢١٨.

(١٥) **فن الشعر**، ص ١٦١.

(١٦) راجع **المنزع**، ص ٤٠٧.

(١٧) كتاب الشعر، تحقيق: محسن مهدى، مجلة شعر ، عدد ١٢، بيروت ١٩٥٩، ص ٩٣، وجوامع الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، ضمن **كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر**، لابن رشد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص١٧٢/١٧٣.

(١٨) **كتاب الشعر** ص ٩٢، **وجوامع الشعر** ص ١٧٢.

(١٩) **فن الشعر** ص ١٦٨، ابن رشد : **تلخيص الشعر**، ص ٦١.

(٢٠) **فن الشعر** ص ١٦١، **وجوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٢٢، ١٢٣.

(٢١) كتاب **الشعر**، ص ٩١، **وجوامع الشعر** ص ١٧١، **وكتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطاس عبد المالك خشبة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٠٩١.

(٢٢) **المناهج**، ص٧١.

(٢٣) نفسه، ٨٩.

(٢٤) نفسه، ٦٣، ٧٠.

(٢٥) نفسه، ص ٢٨.

(٢٦) **ابن طباطبا**، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٠، ص ١٧.

(٢٧) **قدامة بن جعفر**، نقد الشعر، تحقيق س.أ. بونيباكر، ليدن ، بدون

تاريخ، ص ٢.

(٢٨)المنزع ص ٤٠٦.

(٢٩) ابن المعتز، **كتاب البديع**، تحقيق أ، كراتشكوفسكى، لندن، سنة ١٩٣٥، ص٤٧.

(٣٠) ابن رشيق، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، سنة ١٩٧٢، جـ ٣/٢.

(٣١) نفسه، جـ ٣/٢.

(٣٢) نفسه، جـ ١٥١/١.

(٣٣) ابن سينا، **الخطابة من كتاب الشفاء**، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٢١، ٢٢٢، ابن رشد : **تلخيص الخطابة**، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٥٨٨ وما بعدها.

(٣٤) **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ٢٥٤-٢٧٠.

(٣٥) **المنزع**، ص ٢٧٤.

(٣٦) الفارابى: **التنبيه على السعادة**، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد الدكن، ١٣٤٦ هـ ص ٢٣/٢٤، و**إحصاء العلوم**، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٨ ص ٥٣، وابن سينا : أقسام العلوم العقلية، ضمن **تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات**، قسطنطينية، ١٨٨٠ ، ص ٧٩.

(٣٧) راجع على سبيل المثال : الفارابى: **الحروف**، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٥١ - ١٥٢، و**تحصيل السعادة**، ص ٣٩ ،٤٠، وابن سينا : **رسائل ابن سينا**، أنقرة ١٩٥٣ ص ١٢، و**فن الشعر** ١٦٢ ،١٦٣، وابن رشد : **تلخيص كتاب الجدل**، تحقيق تشارلس بتروورث وأحمد هريدى، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩، ص٣.

(٣٨) **المنزع**، ص ٢١٩،٢٢٠.

(٣٩) **فن الشعر**، ص ١٦١.

(٤٠) **المنزع**، ص ٢٥٢.

(٤١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب **فن الشـــعر**، ص ١٥١/١٥٠.

(٤٢) **الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر**، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٦،١٧.

(٤٣) **النجاة** ، ص٧.

(٤٤) **المنزع**، ص ٣٢٨/٣٢٧.

(٤٥) **المنزع**، ص ٢١٨، ٢١٩.

اللغة المعيارية واللغة الشعرية*

يان موكاروفسكى**

تقديم :

فى أواخر القرن التاسع عشر، بدت المناهج التقليدية فــــى دراسة الأدب قاصرة ؛ إذ لم تعد قادرة على تقديم جديــــد فــــى تعميق فهم الظاهرة الأدبية، وضبط أدوات دراستها ،والخـــروج بهذه الدراسات من الانطباعيـــة والتفســـيرات الشـــخصية، أو مجرد التأريخ الخارجى الذى تحكمه فكرة العلية أحيانا ومبـــدأ التطور أحيانا أخرى.

وفى مطلع القرن العشرين ظهرت عدة اتجاهـــات نقديـــة جديدة طمحت إلى تجاوز ما وصلت إلية المـــدارس التقليديـــة، وسعت الى تكوين أدوات علمية منضبطة لتحليل العمل الأدبى. ورفضت معظم هذه الاتجاهات التناول الخارجى للعمل الأدبى،

---

* فصول، العدد ١، ١٩٨٤.

** Jan Mukarovsky, **Standard Language and Poetic Language**. A Prague School Reader on Esthetics, Literary selected and translated from the Original Czech by: Paul.L. Garvin. Georgetown University Press, Washington, ١٩٦٤.

بادئة بفحص العمل الادبى من داخله.

وقد استفادت هذه الاتجاهات الجديدة فى تأسـيس عملـها وتطوير أدواتها بمنجزات العلوم الحديثة، وبخاصة فى مجـال العلوم القريبة منها، وأهمها علم اللسانيات. وكانت حلقة بـراغ اللغوية إحدى تلك الدوائر التى نشط داخلـها عـدد مـن رواد الاتجاه الجديد فى درس الأدب.

لقد طرح المناخ الفكرى والفلسفي فى بداية القرن العشرين نظريات فلسفية وجمالية ، كان لها دورها فى تشكيل النظريـات البنيوية فى مدرسة براغ، بل فى تشكيل النظرية السـيميوطيقية مؤخـرا. فـإلى جـانب نظريـات هوسـرل Husserl فـى الفينومينولوجيا (الظاهراتية)- وقد حاضر هوسرل فـى حلقـة براغ فى موضوع فينومينولوجيا اللغة - ونظريته فى القصـد Intention كانت هناك نظريات سوسير F.de Saussure اللغويـة ، ونظريات بـودوان دى كورتنـاى Baudouinde Courtenay، فضلا عن الدراسات الفلكلورية والإثنوجرافيـة .ومـن جهـة أخرى تعد حلقة براغ امتدادا - بمعنى من المعانى - لحركـة الشكليين الروس . فقد بدأت الشكلية الروسية الدعوة إلى هجـر المناهج التقليدية فى دراسة الأدب ، وأثارت أسـئلة أساسـية تتعلق بماهية الأدب ، والخصائص النوعية التى تمـيزه عـن غيره من ألوان القول ،وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفـة سماتها الخاصة، منطلقة من داخل العمل الأدبى نفسه .من هنـا بدأت حلقة براغ عملها، شغلت بهذه القضايا نفسها ، غير أنـها

خطت فى مناقشتها لتلك القضايا ، وتقديمـــها لحلــول بعــض المشكلات، خطوات أبعد كثيراً من المدرسة الشكلية الروسـية ، ولكن لم يكن الاتصال بين المدرسة الشكلية الروسية، وحلقـــة براغ اللغوية مقصوراً على المفاهيم والأفكار فحسب، بل تعـداه إلى الأشخاص، حيث انضم عدد من اللغويين الروس إلى حلقـة براغ عند بدء تكونها، من بينـــهم رومـــان ياكبســـون Roman Jakobson، ون .س.تروبســـــــــــكوى لإ N.S rubeckoj، س. كارشيفنسكى S.Karcevskij، فضلا عن الفلكلورى الإثنوجرافـــى ب . بوجاتيريف P. Bogatyrev. ولعل أشهر هـــؤلاء البـــاحثين الروس وأكثرهم نشاطا فى مجال الشعر - فى هذه الحلقـــة - هو رومان ياكبسون ، الذى جاء إلى براغ منذ عام ١٩٢٠. وقد كان أول لقاء لحلقة براغ اللغوية فـــى أكتوبـــر ســـنة ١٩٢٦، وكانت تضم - بالإضافة إلى الباحثين الروس الذيـــن ســـبقت الإشارة إليهم - عددا من اللغويين التشيكيين، من بينـــهم فيلـــم ماثيسيوس Vilem Mathesius-وهو من أقدم أعضـــاء الحلقـــة - وبوهميل هـــافرانيك Bohamil Havranek،وبوهســـلاف ترانـــك Bohuslav Trank،ويان ربكا Jan Rypka.

ويعد يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky(١٨٩١-١٩٧٥)- صاحب الدراسة المترجمة هنا - من أبرز أعضاء حلقة بـــراغ اللغوية، وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر، وأبعدهم تـــأثيرا فـــى تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة.

لقد أبدى أعضاء حلقه براغ اللغوية في بدايـــة تكوينـــها

اهتماما كبيرا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام ؛ وكان من أهم إضافاتهم البارزة في ذلك الوقت، ذلك التزواج الذى أقاموه بين علم اللغة و الدراسات الشعرية والذى وصل عندهم إلى درجه عالية من الإتقان والصقل. وقد دار البحث فى مجال الشعر ــ فى حلقه براغ ــ حول مجالين نظريين أساسيين؛ هما: مشكله البنية والرؤية السيميوطيقية للفن.

أولا: مشكلة البنية:

لقد طُرح مفهوم البنية لأول مرة فى براغ سنه ١٩٢٣؛ حين نُظر إلى العمل الأدبي بوصفة نسقا، وطبقت عليه مناهج العلوم الألسنية ومعاييرها ؛ ثم أصبحت مشكلة البنية بعد ذلك موضع نقاش وبحث، ابتداء من عام ١٩٢٦. وهنا يبرز إسهام موكاروفسكى عندما وصف البنية الجمالية وعرّفها ؛ فهو يصفها بأنها "مجموع مركب من مكونات مترابطة و متحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة؛ يربط بينها علي التوالى العنصر المهيمن علي هذه المكونات "ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها "نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه. ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب؛ بل يقوم ــ بالمثل ــ علي التناقضات والتوتر والصراع". لقد حدد موكاروفسكى البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التى تتألف منها؛ ملاحظا أن كل مفهوم لنسق معطى تحدده المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق؛ على نحو يحدد – من ثم كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق؛

فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل فى نفسه؛ بل يظل غامضا ؛لا يتحقق معناه التام إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلى فحسب.

لقد رفض البنيويون - فى براغ بوجه عام - الرؤية الكلية للعمل الأدبى، أعنى تلك الرؤية التى ترى "أن الكل يسبق مكوناته، ولا يستدل عليه منها"، وأكدوا فى الوقت نفسه أن العلاقات الداخلية داخل الكليات - سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) هى علاقات حاسمة بالنسبة إلى مفهوم البنية. وإذا كان هذا هو مفهومهم للبنية الجمالية بشكل عام، فلا تزال هناك قضايا متعددة، يثيرها هذا المفهوم نفسه، لقد شغلتهم هذه القضايا فى أثناء بحثهم فى العمل الأدبى، وحاولوا مواجهتها عن طريق تأكيد العلاقات داخل بنية العمل الأدبى، ووضع لغة العمل الأدبى داخل هذه البنية، ثم إقامة علاقة بين هذه البنية وبنيات أخرى تقع خارج العمل الأدبى :

١ - لقد أكد البنيويون فى براغ العلاقات الداخلية للعمل الأدبى. ويعنى هذا التأكيد - فى جانب من جوانبه - أن الواحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى فى ذاتها، وإنما يتمايز معناها فى ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى. وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحدثون كل العناصر اللغوية : العنصر الصوتى Phonemic، والعنصر الصرفى Morphological، والعنصر المعجمى Lexical، والعنصر النحوى التركيبى Syntactical، بحيث تعمل هذه

العناصر متآزرة على نحو متبادل .

وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأى مكـــون من مكونات العمل الأدبى أى معنى في ذاته، بل يتحقق معنـــاه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق. وبالمعنى الواسع، يتحقق المعنـــى - فى العمل الأدبى- عندما تدخل هذه المكونات فـــى علاقـــة بكتابات أخرى للمؤلف نفسه، أو بكتابات أخـــرى فـــى حـــدود الحقبة الزمنية نفسها، أو بكتابات من النوع نفســـه، أو تدخـــل حتى فى علاقة بالنسبة إلى كل الكتابات التى سبقتها أو زامنتها.

ولقد أدى هذا الفهم للعلاقات- داخل بنية العمل الأدبـــى - إلى تطوير مفهوم شكلوفسكى Sklovsky الجمعى لمصطلـــح الوسيلة الفنية Device. لقد كان الشكليون الروس ينظرون إلـــى العمل الأدبى- فى مرحلة ما قبل البنائية - على أنـــه تجمـــع شامل لوسائل فنية، ثم تطورت نظرتهم بعد ذلك، فأصبح العمل الأدبى تنظيمًا للوسائل الفنية Organization of devices وليـــس تجمعا لها، فاتخذ مصطلح الوسيلة الفنية معنى بنيويًا، ولم يعـــد ينظر إلي الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى فى نفســـها، بـــل بوصفها ذات دلالة، لا تنفصل عن وضعها داخل نسق معيـــن، بحيث يحدد هذا النسق العلاقـــات البنيويـــة للوســـيلة الفنيـــة بالمكونات الأخرى للعمل، ثم يصل بينها - بمعنى ما - وبيـــن عناصر خارج العمل أيضًا.

٢ - أما القضية الثانية ، وتتعلق بخصوصية اللغة الشعرية

بوصفها تركيبا مختلفا عن التراكيب اللغوية الأخرى، فقد نوقشت من زاوية المنظور الأساسى لحلقة براغ فى تناول اللغة الشعرية، وهو منظور يختلف عن منظور الشكليين الروس فى معالجتهم للقضايا نفسها المتعلقة بخصوصية اللغة الشعرية، أو لغة الأدب بوجه عام. لقد أكدت حلقة براغ مبدأ تعدد الوظيفة فى كل نوع من أنواع النشاط الإنسانى، وكانت ترى أنه لا يوجد نشاط إنسانى ينحصر فى وظيفة واحدة، ولذلك يمكن لعدة وظائف أن تتعايش مجتمعه داخل نشاط واحد، حتى وإن سادت وظيفة بعينها، وأصبحت مهيمنة على غيرها من الوظائف. وإذا كانت الوظيفة الجمالية متحققة فى تراكيب لفظية أخرى غير لغة الشعر، فإنها لا تسود فى هذه التراكيب، أو تهيمن عليها، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة أخرى، فى حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هى الأساس فى لغة الشعر، وتظل – من ثم – هى الوظيفة التى تسود ما عداها فى اللغة الشعرية. إن الوظيفة الجمالية هى السمة الخاصة التى تميز الشعر عن غيره من الوسائل القولية. غير أنها ليست منفردة أو وحيدة، فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها فى العمل.وقد يكون العمل الأدبى مرجعيا، أى يتضمن حقيقة تاريخية – مثلا – أو معلومة، وقد يتضمن دعاية سياسية، أو يكون معبرا عن العواطف، فيؤدى وظائف مختلفة، لكن هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة، ويعبر عنها بالوسائل اللغوية نفسها، يضاف إلى ذلك أنه لا توجد سمات خاصة تلازم

لغة الشعر. ولذلك لا ينبغى أن يتم أى تطابق بسيط بين لغة الشعر وكثير من المواصفات التى نسبت – تقليديا – إليها؛ ذلك لأن اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة، وليس الجمال شرطها الثابت، وليست تتطابق مع اللغة المؤثرة، كما أن التصوير ليس شرطًا ضروريا من شروطها، فهناك شعر يخلو تماما من المجاز، فى الوقت الذي يظهر فيه المجاز فى الأقوال غير الشعرية.

إن شاعرية اللغة – إذن – ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى نفسه، بل هى سمات مرتبطة بوظائف، تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتي. ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفيا إلى أبعد حد. ويشرح موكاروفسكى فكرة التوجيه الذاتى للوظيفة الجمالية فى اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى، فهى الوظيفة التى لا تتوجه أساساً إلى ظواهر خارج القول (أى إلى المرسل أو المرسل إليه ، أو الشفرة، أو السياق، أو الواقع، أو الاتصال)، ولكنها موجهة إلى القول نفسه، فهى تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتى.

٣ – وتخص القضية الثالثة علاقة العمل الأدبى بالبنيات التى تقع خارجه. وقد أثيرت هذه المشكلة من قبل عند الشكليين الروس، الذين حددوا فحصهم للعمل الأدبى بعناصره الداخلية فحسب. وقد تناولت حلقة براغ المشكلة نفسها، ولكن على نحو مخالف تماماً، إذ زعموا أن ذاتية العمل الأدبى ليست شاملة،

وأن العمل الأدبى يحل فى علاقات معقدة بأبنية غيره، لابد أن توضع فى الحسبان فى دراسة التطور الأدبى، وإن كان ذلك لا يعنى - بالضرورة - أنهم يغفلون القوانين الداخلية الملازمة لبنية العمل الأدبى المفحوص، وقد أثارت هذه القضية اهتمام موكاروفسكى منذ عام ١٩٢٩؛ فعلى الرغم من أنه كان يطالب بألا يجاوز التحليل حدود العمل الأدبى نفسه، يذهب فى سنة ١٩٣٤ إلى أن هناك عوامل خارجية تؤثر فى تطور العمل الأدبى. ويرى موكاروفسكى أن العلاقات بين العمل الأدبى والبنيات الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة، كما أنها يمكن أن تعالج بطرائق متنوعة، لكن هذه المعالجة تتم من خلال مفهوم الموضوع (Theme) أو مضمون العمل الأدبى؛ ذلك لأن المضمون يعكس قيمة اجتماعية ما، ولكن موكاروفسكى ينبه إلى خطورة التبسيط فى هذا التناول الموضوعى Thematic ويفضل أن يتناول المشكلة من خلال مفهوم الوظيفة الجمالية المهيمنة فى الفن الأدبى.

٤ - تأتى، أخيراً، القضية الرابعة - وتتصل إلى حد بعيد بالمشكلة السابقة - وهى التقارب بين التناولين التزامنى Synchronic والتتابعى الزمنى Diachronic، لقد كان لاهتمام ف. دى سوسير باللسانيات التزامنية، وإقصائه التتابع الزمنى، أثره فى دراسة الأدب عند الشكليين الروس، ولكن الفصل الحاد بين مفهومى التزامن والتتابع كان مطروحاً فى روسيا فى أواخر العشرينيات، إذ أثار ياكبسون ويورى تينيانوف Jurij Tynjanov

هذه القضية، ثم أعلنا أن "التزامن الخالص وهم؛" ذلك لأن "كل نسق تزامني له ماضيه وحاضره، مثله مثل كل العناصر البنيوية التي لا تنفصم عن نسقها". أما موكاروفسكي فقد شدد على أهمية دراسة تاريخ الأدب دون فصل بين المفهومين في الإجراء، ورأى أن الأدب ينبغي أن يتناول بطريقتين، فالتطور يحدث نتيجة إعادة تنظيم في مكونات البنية الداخلية المستقرة، كما يحدث أيضًا نتيجة تدخل من الخارج، يؤثر ولو بدرجة أقل على تطور الأشكال الأدبية. ولذلك يخطئ مؤرخو الأدب التقليديون– فيما يرى موكاروفسكي في تركيزهم على القوى الخارجية، وإهمالهم التطور المستقل للأدب. أما الشكليون الروس فإنهم فيما يرى موكاروفسكي أيضا ليسوا في وضع أفضل تماما من المؤرخين التقليديين، وذلك راجع إلى فصل الشكليين الصارخ بين البنية الأدبية وأي شيء خارجها. ويعلن موكاروفسكي – حسما للمشكلة – وجهة النظر البنيوية المركبة، الخاصة بعلاقة العمل الأدبي بالقوى الخارجية، "إن البنيوية تركيب جديد، لأنها تدعم مبدأ استقلال الأدب، في الوقت نفسه الذي لا تعزله فيه عن المؤثرات الخارجية أو العمليات التطورية". ويحدد موكاروفسكي – أخيرا – العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الخارجي على نحو أوضح، فيؤكد أن علاقة الأدب بالعناصر التي تقع خارجه ليست علاقة بنية مستقلة بقوة خارجية فحسب، ولكنها – أساسا – علاقة بين بنيات، لكل منها تطوراتها المستقلة ، ومع ذلك تتفاعل كل منها

مع غيرها، دون أن يكون لأى منها أفضلية مسبقة على غيرها.

ثانيًا :مشكلة السيميولوجيا :

كان لمفهوم سوسير عن اللغة (بوصفها نسقا إشاريا يتكـون من عدة أنساق تتعلق بالتوصيل) أثره فى تطبيق الســيميوطيقا على الأدب والفن فى حلقة براغ، لقد كان سوسير يدعــو فــى أوائل القرن العشرين إلى فرع جديد من فروع المعرفة أســـماه السيميولوجيا (Semiology) (أى علم دراسة العلامات من حيــث تركيبها ودلالتها). ولذلك دعا موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ إلى رؤية العمل الفنى على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية، أو على أساس أنه نسق من العلامات، أو على أساس أنه علامــة بذاته، وترتب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب والفن فرعاً من فروع السيميوطيقا فى حلقة براغ، لقد رأى موكاروفسكى أنــه ينبغي أن ينظر إلي الفن على أنه علامة؛ ذلك لأن كل مضمون نفسى يجاوز حدود الوعى الفردى يُعد علامة، بحكــم طبيعتــه التوصيلية، والعمل الفنى يظل علامة مادام يصل بيــن الفنــان ومن يستقبل فنه. لكن النظر إلى الفن على هذا النحو لا يجعلــه – في نظر موكاروفسكى – مطابقا للحالة النفسية لعقل مبدعــه، أو مطابقا لتأثيره، أى مطابقا للحالــة النفســية المثــارة لــدى المتلقى.

إن الفن علامة لا تتطابق مع مصدرها أو ناتجها، ولكنــه علامة مرتبطة بالواقع؛ إذ يستهدف الفــن ســياقا كليــا، هــو

الظواهر الاجتماعية المحيطة به، إن كل هذه الظواهر تتحول لتصبح سياقا للفن، ومع ذلك يظل الفن - العلامة - غير متطابق مع سياقه الكلي، وإن كان غير منفصل عنه ، فالفن ليس شاهدا على ملامح عهد ما، وليس انعكاسا مباشرًا لأى مصدر اجتماعي.

ويوضح موكاروفسكى، فى عام ١٩٣٦، العلاقة الدلالية والدالة للعلامة الجمالية بالواقع الخارجى، فيقول: عندما ندرك ظاهرة ما بوصفها توصيلا فنحن معنيّون بعلاقة هذا التوصيل بالواقع الذى يصوره. وعادة ما يكون استقبال الرسالة مصاحبا لسؤال - صريح أو ضمنى- عن صحتها، بحيث تؤثر الإجابة عن هذا السؤال على مستقبل اتجاه الرسالة. وبعبارة أخرى فالسؤال عن الصدق مقابل الكذب سؤال حيوى ، يساعد على تحديد استجابتنا للرسالة، لكننا لا نعنى - في التوصيل الفنى - بالسؤال عما إذا كان المؤلف صادقا أو كاذبا، أولا نطرح السؤال - على الأقل - بالطريقة نفسها التى نطرحها عادة؛ ذلك لأن العمل الفنى لا يشير إلى واقع ملموس محدود، بل يشير إلى عدة أشكال للواقع، على نحو لا يغدو معه الواقع ثابتاً. إن العمل الفنى مشبع بالواقع، ومتعدد الدلالة عليه فى الوقت نفسه. هذه الأشكال المتعددة للواقع، ومن ثم تعدد الدلالة، هى جزء من قصد المدرك للفن، أو المتلقى، كما أنها جزء من قصد الفنان. غير أن هذا لا يعنى أن إدراك العمل الفنى مسألة فردية تماما، لأن طبيعة الفن بوصفه علامة تجعله اجتماعياً

وفرديا فى آن واحد، إذ ينبغى له أن يستخدم شفرة اجتماعية تحيل إلى سياق اجتماعي بالضرورة.

ولقد زاد موكاروفسكى هذه القضايا وضوحا، عندما عاد إليها مرة أخرى فى مقالين له عامى ١٩٤٠، ١٩٤٦، وأكد العلاقة بين التناولين، التتابعى الزمنى Diachronic والتزامنى Synchronic فى دراسة العمل الأدبى. ومن أهم النقاط التى تناولها، فى هذين المقالين، أن العمل الفنى لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقى المعنى الكلى. وأن هذا المعنى الكلى يتحقق بتتابع العلامات، حيث ترتبط كل علامة جزئية – أو كل علامة جديدة – بما سبقها من علامات، لتؤثر فيما بعدها. إن كل مكون من مكونات العمل يحمل معانى جزئية، ويتحقق المعنى الكلى للعمل بتتابع هذه المعانى الجزئية.

إن إدراك العمل الفنى يتم من خلال عملية استمرار دلالى، ويأخذ هذا الاستمرار الدلالى – فى جانب منه– شكلا خطيا، ينبسط أفقيا، على نحو تتتابع فيه المكونات فتتبع الكلمة الكلمة، كما تعقب الجملة الجملة....إلخ، لكن هذا الاستمرار يأخذ – فى جانبه الآخر – شكلا رأسيا، فتترتب مكونات العمل الفنى ترتيبا عموديا، يبدأ من المستوى الصوتى إلى المستوى المعجمى ... إلخ.

ويطرح موكاروفسكى – بناء على نظرته إلى الأدب بوصفه علامة – تصورا متميزا للعلاقة بين الشكل والمضمون، فلا ينظر إليهما بوصفهما مفهومين منفصلين، بل

بوصفهما جانبين للعلامة، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ولذلك يصبح ما سمى (تقليديا) من قبل باسم العناصر الشكلية، حوامل للمعنى ، ويصبح ما سمى (تقليديا) عناصر المضمون- أو الموضوع- جانبا من شكل الإشارة. إن الصوت في الشعر، مثلا، مكوّن من المكونات الشكلية، ولكن ما دام هذا المكون يربط بين الكلمات بعلاقات صوتية، فإنه يتسم بسمات دلالية لا تتضمنها الكلمات نفسها بوصفها وحدات معجمية.

ويؤكد موكاروفسكى أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقى يشكل العمل الفنى؛ فالمؤلف يصبغ عمله قاصدا، وكذلك المتلقى، لكن قصد المتلقى - الجهد والطاقة التى يبذلها لإدراك العمل الفنى - ليس مطابقا لقصد المؤلف. إن كل قارئ يظهر قصدا مختلفا للعمل نفسه. ومن هنا - ومن خلال هذا التناول السيميولوجى - يتمتع كل من الفنان ومن يستقبل فنه بعلاقة فعالة متكاملة، فلا يتحدد المتلقى بمقاصد المؤلف، لأنه لم يعد متلقيًا سلبيا إزاء العمل الفنى.

ومن الممكن أن نقول - فى النهاية - إن رؤية موكاروفسكى السيميولوجية للأدب هى التى شكلت الرؤية السيميولوجية لحلقة براغ، ولا شك أن من أهم النتائج التى توصلت إليها هذه الرؤية ما يتصل بتأكيد المعالجة المتكاملة للعمل الفنى. لقد صاغت هذه الرؤية مركّبا من النظرتين الداخلية والخارجية إلى العمل الفنى، وطرحت إمكانيات جديدة لعلاقة العمل الفنى بالواقع الخارجى أو بالبنيات غير الجمالية،

كما أنها قدمت حلولا لمشكلات متعددة، مثل مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون، والعلاقة بين الفنان والمتلقى، فضـلا عـن عملية استقبال الفن نفسه، كما وضعت - أخيرا - أساسا جديدا لتأريخ الأدب.

ويناقش موكاروفسكى فى مقاله "اللغة المعيارية واللغة الشعرية" Standard Language and Poetic Language (المنشور سنة ١٩٣٢ والذى نقدم ترجمة له هنا) قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية. وقد قام موكاروفسكى بتأسيس حلول لعدد من القضايا النقدية والجمالية، بناء على مناقشته تلك، مثل وحدة العمل الأدبى، وقضية المضمون، والظاهرة الجمالية بشكل عام، وفى الفن الشعرى بصفة خاصة.

ويستخدم موكاروفسكى مصطلح The Poetic Language فى مقابل The Standard Language، حيث يرى - بداية - أن السمة الرئيسية التى تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هى سمتها التحريفية؛ أى انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، والمراد باللغة المعيارية - هنا - اللغة التى تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، التى تستخدم فى الكتابة غير الفنية، وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقق هدفا أساسيا هو التوصيل.

وفى الوقت الذى يؤكد فيه موكاروفسكى استقلالية لغة الشعر عن اللغة المعيارية، بنظام خاص بها على المستوى المعجمى والتركيبى ، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما،

وتأثير كل منهما فى الآخر؛ ذلك أن اللغة المعيارية هى التـــى تشكل الخلفية التى تعكس الانحراف الجمالى المتعمـــد للغـــة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية- إذن - مرتهن بوجـــود هـــذه اللغة المعيارية.

وكما قابل موكاروفسكي بيـــن اللغـــة الشـــعرية واللغـــة المعيارية، نجده يستخدم مصطلح "الأمامية" The Foreground في مقابل "الخلفية" The Background. وتعنى "الأماميـــة" – هنـــا – العناصر البارزة في العمل الفنى، فى حيـــن تعنـــى "الخلفيـــة" العناصر الكامنة التي تشكل خلفية العمل الفنى أو مهاده، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية، ولتقريـــب المصطلحيـــن نذكر أنهما يستخدمان فى علم النفس، بخاصـــة عنـــد مدرســـة الجشطالت، فى مجال الإدراك، حيث يقال إن الحواس قد تركز على مدرك واحد من بين عدد من المثيرات التى تأتيها، ففـــى مجال السمع، مثلاً، يصل إلى الأذن عدد من الاصوات، لكـــن السمع يركز علي بعضها، فتصبح هذه الأصوات أمامية، فـــى حين يظل سائرها فى الخلفية. ويستخدم التشكيليون مـــن أهـــل الفن المصطلحين بمعنى قريب. إذ إننا عندما ننظر إلى لوحـــة، مثلا نشاهد بعض عناصر الموضوع أو التكوين فى "أماميـــة" اللوحة، فى حين يكون سائر العناصر فى الخلفية.

وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشـــعرية مـــن حيث الشكل والوظيفة أيضًا، ففي الوقت الذى تسعى فيه الأولى إلى التوصيل، يتقهقر هذا التوصيل إلـــى الـــوراء فـــي اللغـــة

الشعرية، حيث تستخدم حدا أقصى من الأمامية، لتصبح الوظيفة الجمالية هى المهيمنة، وينفذ موكاروفسكى من خلال مناقشته لكيفية هذا الحد الأقصى من الأمامية (أو الوظيفة الجمالية للغة الشعرية) إلى قضية الوحدة فى العمل الأدبي، فوحدة العمل الأدبى وحدة داخلية، تقوم على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للعمل، سواء كانت هذه العلاقات متوافقة أو متعارضة، حيث يقوم العنصر المهيمن بربط هذه المكونات بعضها ببعض، ليكون كلا فنيا متسقًا.

وكذلك يثير موكاروفسكى قضية المضمون Content، بمعنى الموضوع(Subject matter)، فى سياق تأكيده للوظيفة الجمالية للغة الشعرية. فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل، لأنها معنية – أساسا– بإبراز العناصر الجمالية، بحيث يتوارى المضمون ، وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا، كما هو الحال فى بعض الأعمال الأدبية، قل إمكان الشعر، ومن هنا فالسؤال عن "الصدق" فى الشعر، لا معنى له؛ لأن الصدق مرتبط بالقول الذي يهدف إلى التوصيل. وبهذا ينفى موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبى ما بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل نفسه، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالي للعمل، وليس شيئا خارجا عنه.

ويعرض موكاروفسكى أيضًا للظاهرة الجمالية للتقييم الجمالى خارج الفن وداخله، فيكشف عن اختلاف التقييم الجمالي فى الفن وخارجه، حيث يقيم كل عنصر من عناصر

العمل الفنى فى حدود بنية العمل ذاته، ويتحدد المعيار فى كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية، فى حين يفتقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن، لأن العناصر المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالى. ويناقش أخيرا تأثير التقييم الجمالى فى تطور قانون اللغة المعيارية، وما يترتب على هذا التطور من تأثير فى بنية العمل الشعرى نفسه[١] .

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

إن مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية Standard Language ولغة الشعر يمكن أن تعالج من خلال وجهتين للنظر، فالمنظّر للغة الشعر يطرح المشكلة – تقريبا – على النحو الآتى : هل يُعدّ الشاعر مقيدا بقوانين Norms اللغة المعيارية؟ أو ربما تساءل : كيف يفرض هذا القانون Norm نفسه فى الشعر؟

ومن ناحية أخرى، يريد المنظر للغة المعيارية أن يعرف – قبل هذا – إلى أى حد يمكن أن يُستخدم عمل شعرى ما مادة للتحقق من قانون ما هو معيارى. وبعبارة أخرى تهتم نظرية اللغة الشعرية فى المقام الأول بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، في حين تهتم نظرية اللغة المعيارية – أساسا – بوجوه التشابه بينهما، ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد أى تعارض يمكن أن يظهر بين هذين الاتجاهين فى البحث، وهناك فقط اختلاف فى وجهة النظر وتوضيح المشكلة، وتتناول دراستنا هذه مشكلة العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية من نقطة أفضلية اللغة الشعرية. ومن

الناحية الإجرائية فإننا سوف نقسم هذه المشكلة العامة إلي عدد من المشكلات الخاصة.

وتتعلق المشكلة الأولى، على سبيل التمهيد، بالآتى : ما العلاقة بين الامتداد الخاص باللغة الشعرية والمدى الذى تمتد إليه اللغة المعيارية، أو بين موقع كل منهما فى النسق الكلى الشامل للغة؟ وهل تعد اللغة الشعرية نوعا خاصا من اللغة المعيارية؟ أو أنها تكوين مستقل، ومن ثم تتخذ أشكالا تطورية مختلفة؟ - إن اللغة الشعرية لا يمكن أن تعد نوعا خاصا من اللغة المعيارية، إن لم يكن لسبب أو لآخر، فلأن لهذه اللغة فى نظامها الخاص، على المستوى المعجمى، والتركيبى، ...إلخ، كل أشكال اللغة المعينة - فهناك أعمال شعرية اقتبست مادتها المعجمية بأكملها من شكل لغوى آخر، مغاير للغة المعيارية (كالشعر العامى عند فيون Villon أو ريكتس Rictus فى الأدب الفرنسى مثلا). وقد تظهر أشكال مختلفة متجاورة فى عمل شعرى واحد (كأن يكون الحوار- على سبيل المثال - فى رواية ما بإحدى اللهجات أو بالعامية، فى حين ترد الأجزاء السردية باللغة المعيارية). واللغة الشعرية فى النهاية لها أيضًا قدر من المعجم الخاص، ولها مصطلحها، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التى يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms. وهناك بطبيعة الحال مدارس شعرية تعنى عناية خاصة بالضرائر الشعرية (من بينهم جماعة لومير Lumir) فى حين تعارضها مدارس أخرى.

وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعنى إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذى يتمثل فى حقيقة أن اللغة المعيارية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف الجمالى المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، أو – بعبارة أخرى – الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية. فإذا تصورنا، على سبيل المثال، عملا تحقق فيه هذا التحريف بواسطة تداخل الكلام العامى مع المعيارى، يتضح لنا، آنذاك، أن المعيارى لن ينظر إليه على أنه تحريف للعامى، وإنما العامى هو الذى سيظهر بوصفه تحريفا للمعيارى، حتى لو كان العامى متفوقا من حيث الكم، إن انتهاك قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم – هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكنا، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر. وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر فى تلك اللغة. ومن ناحية أخرى، كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل إمكانات الشعر. وهكذا فإنه في بداية الشعر التشيكى الحديث، عندما كانت درجة الوعي بقانون اللغة المعيارية ضعيفة، كانت التعبيرات الشعرية الجديدة الهادفة إلى انتهاكه لا تختلف كثيرا عن الألفاظ الجديدة المعدة لاكتساب قبول عام، فأصبحت جزءاً مما هو معيارى، ولهذا حدث اضطراب فى التفريق بينهما، ومثال لهذا حالة بولاك M.Z.Polak(١٧٨٨–١٨٥٦)، وهو شاعر رومانسى مبكر؛ تعد تعبيراته الشعرية إلى اليوم تعبيرات

فقيرة حتى بالنسبة للغة المعيارية. (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية فقرة، وهامش ٢،١) .

وقد يظهر التحليل البنيوى لقصائد بـــولاك [٢] أن يوســـف يونجمان Josef Jungmann (وهو شخصية قيادية ظهرت فى أثناء النهضة القومية التشيكية) كان على حق (فى تقييم شعر بــولاك إيجابيا).

ونحن نورد هنا هذا الخلاف فى تقييم التعبيرات الجديـــدة لبولاك على الأقل، لتوضيح العبارة التى تقول، عندمـــا يكـــون قانون اللغة المعيارية ضعيفا، كما كان الحال فى حقبة النهضـــة القومية، فإنه من الصعب أن نفرق بين الوسائل المقصود بـــها تحديد هذا القانون، وتلك التى تقصد من أجل الانتهاك المتماسك والمتروى فيه، ولهذا فاللغة فى ظل قانون معيارى ضعيف تقدم للشاعر وسائل أقل.

هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، التى يمكن أن نصفها بالسلبية، لها أيضًا جانبها الإيجـــابى، الـــذى هـــو، بطبيعة الحال، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منـــه بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها، ذلـــك أن عـــددا كبـــيرا مـــن المكونات اللغوية للعمل الشعرى لا ينحرف عن قانون ما هـــو معيارى، لأنها تشكل الخلفية التى تعكس انحـــراف العنـــاصر الأخرى.

ومن هنا يستطيع مُنظّر اللغة المعيارية أن يضـــم أعمـــالا شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عـــن

الأخرى التى هى غير منحرفة، وعلى هذا فـــافتراض أن كـــل المكونات اللغوية للعمل الشعرى تكون ملزمـــة بـــالتوافق مـــع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب بطبيعة الحال.

ويتعلق السؤال الثانى الخاص، الذى سوف نحاول الإجابة عنه، بالوظيفة المختلفة لكل من الشكلين اللغويين (المعيـــارى والشعرى) وهذا هو لب المشكلة. فوظيفة اللغة الشعرية تكمـــن فى الحد الأقصى لأمامية القـــول . والأماميـــة Foregrounding عكس الآليـــة Automatization، أى لا آليـــة Deautomatization الفعل، فكلما كان الفعل آليا، قل الوعى فى تنفيذه، وكلما كـــان أماميا، زاد الوعى تماما، ويمكن القول بموضوعية : إن الآليـــة تخطط للواقعة، فى حين تنتهك الأمامية هذا التخطيط، إن اللغـــة المعيارية فى أنقى أشكالها، مثلها مثل لغـــة العلـــم بتكوينـــها الصيغى بوصفه هدفا لها، تتجنب الأمامية، ومـــن هنـــا، فـــإن تعبيرا ما جديدا، يعد أماميا بسبب جدته، يصبح آليا على الفـــور فى بحث علمى لتحديد دقيق لمعناه. والأمامية شائعة في اللغـــة المعيارية، بطبيعة الحال، فهى تشيع فى الأســـلوب الصحفـــى، على سبيل المثال، وعلى نحو أكثر فى المقالات. لكنـــها هنـــا تكون ثانوية دائما بالنسبة للتوصيل، ذلك أن هدفها هو جـــذب انتباه القارئ (السامع) ليزداد قربا من الموضوع المعبر عنـــه بوسائل أمامية التعبير، وقد عالج هافرانيك Havranik بـــالتفصيل كل ما قيل هنا عن الأمامية والآلية فى اللغة المعيارية فى بحث له في هذه الحلقة (٣) ، غير أننا هنا معنيون باللغة الشـــعرية.

ففى اللغة الشعرية تحقق الأمامية حدا أقصى من التكثيف الذى يدفع بالتوصيل إلى الوراء، على أساس أن هذه اللغة هى الهدف من التعبير، وأنها مستخدمة لذاتها فقط، ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه فى الأمام، وعلى هذا يكون السؤال - إذن - عن كيفية تحقق هذا الحد الأقصى للأمامية فى اللغة الشعرية. قد تنشأ فكرة ترى أن هذا الحد الأقصى للأمامية يتحقق من خلال التأثير الكمى، أى أن يكون أكبر عدد من مكونات العمل أماميا، وربما تكون كلها أمامية.غير أن هذه الفكرة يجانبها الصواب، وإن كان ذلك من الناحية النظرية فقط، مادام من المحال عمليا أن تتحققَ مثل هذه الأمامية التامة فى كل المكونات، ذلك أن أمامية أحد المكونات لابد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى أو أكثر(٤)، وبالإضافة إلى الاستحالة العملية لأن تكون كل المكونات أمامية، فإنه يمكن الإشارة أيضًا إلي أنه لا يجوز التفكير فى إمكان أن تتزامن مكونات عمل شعرى ما، وهذا لأن أمامية مكون ما تتضمن ما يجعله في الأمام، فوجود وحدة فى أمامية الصورة يعنى أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى فى الخلفية. ومن ثم قد تظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات اللغوية فى المستوى نفسه، ولهذا تتحول إلى آلية جديدة.

ينبغى - إذن - أن تُلتمس الوسائل التى تحقق بها اللغة

الشعرية الحد الأقصى من الأمامية فى مكان آخر غير كمية العناصر الأمامية. وهذه الوسائل تكمن فى صفتى تماسك الأمامية ونظاميتها، حيث يكشف هذا التماسك؛ عن نفسه فى حقيقة أن إعادة صياغة العنصر الأمامى داخل عمل ما يحدث فى اتجاه ثابت، ومن ثم فإن عدم آلية المعانى فى عمل بعينه يحدث بشكل متماسك بواسطة انتخاب معجمى (المزج المتبادل للمناطق المتناقضة للمعجم)، كما يحدث بشكل متماسك مماثل بواسطة علاقة دلالية غير شائعة للكلمات المتجاورة معا فى السياق. وكلا الإجراءين يفضى إلى أمامية المعنى، ولكن على اختلاف فيما بينهما، كما أن انتظام أمامية مكونات عمل شعرى ما تكمن فى تدرج العلاقات المتداخلة لكل من هذه المكونات، يعنى فى كونها ثانوية أو رئيسية على نحو متبادل. ويصبح المكون الأعلى فى الترتيب التصاعدى (الهيراركى) هو العنصر المهيمن، حيث تقيم كل المكونات الأخرى، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، مثلها مثل علاقاتها المتداخلة، من وجهة نظر هذا العنصر المهيمن. فالعنصر المهيمن هو ذلك العنصر الأساسى فى العمل الشعرى، إذ هو الذى يوجه الحركة، ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى. إن مادة عمل شعرى ما تتواشج مع العلاقات المتداخلة للمكونات، حتى لو كانت فى حالة عدم أمامية كاملة.

ومن ثم تظهر دائما، حتى فى القول الذى يهدف إلى التوصيل أيضا، العلاقة الكامنة بين التلوين الصوتى والمعنى،

وتركيب الجملة النحوى، وترتيب الكلمات، أو علاقة الكلمة - بوصفها وحدة ذات معنى - بالتركيب الصوتى للنص، وبالاختيار المعجمي الموجود فى النص، وبالكلمات الأخرى بما هى وحدات للمعنى فى سياق الجملة نفسها. ويمكن القول إن كل عنصر لغوى يكون مرتبطا بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طريق هذه العلاقات المتداخلة المتعددة، بالعناصر الأخرى على نحو ما. وتكون هذه العلاقات في القول الذى يهدف إلى التوصيل، فى جانبها الأكبر، مجرد إمكان ، لأن الانتباه لا يُسترعى لوجودها أو لعلاقتها المتبادلة. وعلى أى الأحوال يكفى قلقة توازن هذا النسق فى بعض أجزائه، حتى تميل شبكة علاقاته بالكامل إلى اتجاه بعينه، ثم تتبعه فى تنظيمه الداخلى، حيث يظهر التوتر فى قسم من هذه الشبكة (عن طريق أمامية متماسكة أحادية الجانب)، فى حين تكون الأقسام الباقية من الشبكة مسترخية (بواسطة الآلية المدركة بوصفها خلفية مرتبة بشكل متعمد). هذا التنظيم الداخلى للعلاقات سوف يختلف وفقا لشروط النقطة المؤثرة، أى بشروط العنصر المهيمن. وبتحديد أكثر : فى بعض الأحيان يكون التلوين الصوتى محكوما بالمعنى (عن طريق إجراءات مختلفة)، وأحيانا، من ناحية أخرى، يكون بناء المعنى محددا بالتلوين الصوتى، وفى أحيان أخرى، ربما تكون علاقة كلمة ما المعجم فى الأمام، ومن ثم تكون مرة أخرى علاقتها بالبنية الصوتية للنص. أما العلاقات الممكنة، وأى منها سيكون أماميا، وأى منها سيبقى

آليا، وما اتجاه الأمامية المتوقع ما إذا كان من العنصر "ا" إلى العنصر "ب"، أو العكس بالعكس، فكل هذا يتوقف على العنصر المهيمن.

ومن هنا يخلق العنصر المهيمن وحدة العمل الشعرى، وهى، بطبيعة الحال، وحدة من نوعه هو، ذات طبيعة يطلق عليها فى علم الجمال عادة "الوحدة فى التنوع"؛ فهى وحدة دينامية، حيث إننا ندرك فى الوقت نفسه الانسجام وعدم الانسجام، والتقارب والاختلاف. والاتجاه نحو العنصر المهيمن هو الذى يحقق هذا التقارب، أما الاختلاف فهو يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للعناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه. وربما تظهر عناصر غير أمامية من وجهة نظر اللغة المعيارية، أو من وجهة نظر القانون الشعرى، أى مجموعة القواعد الراسخة الثابتة داخل تركيب مدرسة شعرية سابقة، أخذت تنحل بسبب الآلية، عندما لم تعد تدرك بوصفها كلا تاما لا ينفصل ولا يتجزأ. وبعبارة أخرى، فإنه من الممكن فى بعض الحالات أن يكون عنصر ما أماميا وفقا لقوانين اللغة المعيارية، وليس أماميا فى عمل بعينه، لأنه يكون متوافقا مع آلية القانون الشعرى، فكل عمل شعرى يدرك فى إطار خلفية بعينها من التقاليد، أى من بعض القوانين الآلية، مع أخذ تلك التى تشكل الانحراف في الحسبان. والمظهر الخارجى لهذه الآلية هو السهولة التى يكون بها الإبداع ممكنا وفق هذا القانون، حيث يُولّد الخلف الأقل ذكرا معانى الأسلاف، وحيث

الميل إلى الشعر المهجور في الحلقات غير اللصيقة بالأدب، والدليل على الكثافة التى أُدرك بها الاتجاه الجديد فى الشعر، بوصفه تحطيما للقانون التقليدى، هو ذلك الاتجاه السلبى للنقد المحافظ، الذى يعد الانحرافات المتعمدة أخطاء مضادة للجوهر الحقيقى للشعر.

وعلى هذا فالخلفية التى ندركها للعمل الشعرى، بوصفها حاوية للمكونات غير الأمامية، ومقاومة للعناصر الأمامية، تكون مزدوجة: أى قائمة على قانون اللغة المعيارية والقانون الجمالى التقليدى. وكلتا الخلفيتين كامنة دائما، ومن ثم ستصبح إحداهما هى المهيمنة بشكل مخصوص. ففى فترات الأمامية القوية للعناصر اللغوية، تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هى المهيمنة، فى حين يكون القانون التقليدى هو المهيمن فى فترات اعتدال الأمامية. وإذا كان الأخير قد حطم بشدة قانون اللغة المعيارية، فقد يشكل تحطيمه المعتدل، علي التعاقب، تجديدا لهذا القانون، ويكون هذا بالتحديد بسبب توسطه، والعلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعري، سواء كانت أمامية أو غير أمامية، هى التى تؤلف بنيته؛ وهى بنية ديناميكية تتضمن التقارب والاختلاف الذى يكون كلا فنيا متسقا، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقا لعلاقته بالكل.

ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر، وبدونه لن يكون هناك شعر؛ ذلك إذا أردنا من الان فصاعدا أن نحدد أنفسنا بهذه الخلفية المتميزة للأمامية. وعلى هذا ينبغى ألا يعد انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة

المعيارية من قبيل الأخطاء، لأن ذلك يعنـــى رفــض الشـــعر خاصة في وقت ، مثل الوقت الحاضر، يتجه فيه نحو الأماميـة القوية للعناصر اللغوية. وينبغى حساب ذلك فى بعض الأعمـال الشعرية، أو فى بعض الأنـــواع، فـــالمضمون Content (مـــادة الموضـوع Subject matter) فقط هو الذى يكون أماميًا، ولهذا فإن الملاحظات السابقة لا تتعلق به. ولهذا ينبغى ملاحظة أنه فـــى عمل شعرى ما، أيا كان نوعه، لا توجد حدود ثابتة لأى فـوق أساسى بين اللغة والموضوع. فموضوع عمل شـــعرى مـــا لا يمكن أن يحاكم بعلاقته بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمــل، إنه بالأحرى جزء من الجانب الدلالى للعمل (نحن لا نريـــد أن نؤكد، بطبيعة الحال، أن علاقته بالواقع لا يمكــــن أن تصبــح عاملا من عوامل تركيبه، مثلما هو فى الواقعية، علـــى ســبيل المثال). والدليل على هذا القول يمكن أن يقـــدم بشـــكل أكـــثر تفصيلا. وعلى أية حال، فلنحدد أنفسنا بأكثر النقـــاط أهميـــة : وهى أن السؤال عن الصدق لا يصح فيما يتعلـــق بموضـــوع عمل شعرى ما، لأنه سؤال لا معنى له، إذ حتى لو وضعنـــاه ثم أجبنا عنه بإيجاب أو نفى، كما ينبغى للحال أن يكون، فإنـــه لا يتضمن تقييما فنيا للعمل، ذلك أنه يمكن أن يخدم فى تحديـــد مدى قيمة العمل الوثائقية فقط. وإذا كـــانت بعــض الأعمـــال الشعرية تلح على الصدق(٥)، فإن هذا التأكيد يخدم فقـــط فـــى إعطاء الموضوع تلوينا دلاليا معنيا. ويختلف وضع الموضـــوع اختلافا كليا فى حالة القول الذى يهدف إلى التوصيل. فـــهناك

علاقة معينة للموضوع بالواقع وهى علاقة ذات قيمة مهمـــة، وهى تعد مطلبا ضروريا. ومن هنا، يكون من الواضـــح فـــي حالة التقرير الصحفى أن السؤال عما إذا كانت حادثة بعينها قد حدثت أم لم تحدث سؤال ذو أهمية أساسية.

ومن ثم يكون مضمون عمل شعرى ما هو وحدته الدلاليـــة الأوسع. وفي حدود عمل المعنـــى، يصبـــح لـــهذا المضمـــون خصائص بعينها، لا تقوم بشكل مباشر على أســـاس العلامـــة اللغوية، لكنها ترتبط بها، مادامت العلامة وحدة إشارية عامـــة (خاصة استقلاله عن أية علامات مخصوصة أو منظومة مـــن العلامات. ولهذا فربما يُؤدّى الموضوع نفسه بوســـائل لغويـــة مختلفة دون أن يحدث ذلك تغييرات أساسية، أو حتـــى ربمـــا ينتقل إلى مجموعة من العلامات مختلفة كلية، كما يحدث فـــى تحول الموضوع من فن لآخر)، ولكن هـــذا الاختـــلاف فـــى الخصائص لا يؤثر فى السمة الدلالية للموضوع. ومـــن هنـــا يلزم، بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية، حيث يكون الموضوع هو المهيمن، ألا يكون هذا الأخير "مساويا" للواقع، حتى يعـــبر عنه بشكل مؤثر (صادق، على سبيل المثال) بقدر الإمكان، ذلك أن المضمون جزء من البناء، تحكمه قوانينـــه، ويقيـــم وفقـــا لعلاقته به. وإذا كان هذا هو الحال، فإنه يلزم الرواية، مثلـــها مثل الشعر الغنائى، ذلك أن إنكار حق العمل الشـــعرى فـــى انتهاك قانون المعيارى مساو لإنكار الشعر نفســـه. ولا يمكـــن القول بالنسبة للرواية إن العناصر اللغوية هنا تكون تعبيرا غير

مختلف جماليا عن المضمون، ولا حتى إذا بدت هذه العناصر كأنها خالية تماما من الأمامية : فالبناء هو مجموع كل المكونات، وديناميته تنشأ بالتحديد من التوتر الذى يكون بين العناصر الأمامية والعناصر الخلفية. وهناك، بالصدفة، عدد من الروايات والقصص القصيرة التى تكون المكونات اللغوية فيها أمامية تماما. وهكذا فالتغييرات التى تعمل من أجل الحصول على لغة سليمة حتى فى حالة النثر، قد تتدخل غالبا فى الجوهر الحقيقى للعمل، وهذا قد يحدث، على سبيل المثال، إذا كان المؤلف أو حتى المترجم قد قرر التخلص من العبارات الموصولة الزائدة.

وتبقى مشكلة القيم الجمالية فى اللغة بعيدة عن مجال الشعر، إذ يذهب رأى تشيكى معاصر إلى أن "التقييم الجمالى يجب أن يُبعد عن اللغة، مادام لا يوجد مجال لتطبيقه. فالتقييم الجمالي مفيد وضرورى فى الحكم على الأسلوب ، وليس اللغة". (ج. هالر J.Haller مشكلة اللغة الصحيحة). وسوف أترك جانبا نقد المقابلة غير الدقيقة اصطلاحيا بين الأسلوب واللغة. ولكنى أريد أن أشير، معارضا لبحث هالر Haller، إلى أن التقييم الجمالى عامل مهم جدا فى تكوين قانون اللغة المعيارية، فمن ناحية لأن التهذيب الواعى للغة لا يمكن أن يقوم بدونه، ومن ناحية أخرى لأن التقييم الجمالي أحيانا، وإلى حد ما، يحدد تطور القانون المعيارى.

ولنبدأ بمناقشة عامة فى مجال الظواهر الجمالية. فمن

الواضح أن هذا المجال يتجاوز حدود الفن. يقـــول ديســـوار Dessoir حول هـذا: "**إن النضـال من أجـل الجميـل لا يحتـاج لأن يكـون محدودا في تجليه بأشكال محددة للفن. فالحاجـات الجماليـة تكـون، علـى العكس، فعالة لدرجة أنها تؤثر عادة في أفعال الإنسان كلها**". وإذا كانت مساحة الظواهر الجمالية بهذه السعة حقا، فإنه يصبح واضحـــا أن التقييم الجمالي له مكانه خارج الفن . ويمكن أن نذكر، على سبيل المثال، العوامل الجمالية في الانتخـــاب الـــتزاوجي فـــي الموضة، وفي اللياقات الاجتماعية، وفي فنون الطهي... إلـخ. وهناك، بطبيعة الحال، اختلاف بين التقييم الجمالي في الفنـــون وخارج الفن.ففي الفنون يقف التقييم الجمالي بشكل ضــــروري في أعلى مراتب القيم التي يتضمنها العمل، في حين تتـــأرجح مكانته خارج الفن، وتكون دائما ثانوية. وفوق هذا فإننا تقيم في الفن كل عنصر في حدود بنية العمـــــل المفحـــوص، ويتحـــدد المعيار في كل حالة مفردة بوظيفة العنصر داخل هذه البنيـــة. أما خارج الفن، فالعناصر المختلفة المطلوب تقييمـــــها ليســـت متكاملة داخل بناء جمالي، ويصبح المحك هو المعيار المســتقر الذي يطبق على العنصر المفحوص، أينما ظهر هذا العنصـــر. وعلى أي الأحوال، فإذا كان مجال التقييم من السعة، على هـذا النحو، بحيث يشمل تقريبا "أفعال الإنسان كلها"، فإنه يكـــون– حقا– غير محتمل إلى حد بعيد أن اللغة ينبغي أن تُستثنى مـــن التقييم الجمالي، وبعبارة أخرى، إن استخدامها قـــد لا يكـــون موضوعا بالنسبة لقوانين التذوق. والدليل المباشر على ذلك أن

التقييم الجمالى أحد المعايير الأساسية للنقاء، كما أنه لا يمكن تصور تطور قانون اللغة المعيارية بدون التقييم الجمالى. (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية ثلاث صفحات ونصف صفحة، وهامشى ٥،٦).

والتقييم الجمالي له وضعه الأساسى اللازم فى تهذيب اللغة بشكل واضح، وهؤلاء "الصفائيون" الذين ينكرون صلاحيته، يمررون، بدون وعى، حكمهم بناء على خبرتهم الشخصية؛ ذلك أنه بدون وجهة نظر جمالية، لا يوجد شكل آخر ممكن لتهذيب اللغة السليمة، حتى لو كانت وجهة نظر أكثر فعالية من الصفائية. وهذا لا يعنى أن الذى يقصد تهذيب اللغة السليمة لديه الحق فى الحكم عليها بمنطق ذوقه الشخصى، كما فعل ذلك بالضبط الصفائيون. فمثل هذا التدخل فى تطور اللغة المعيارية يكون فعالا وهادفا – فقط – فى الفترات التى يكون فيها التقييم الجمالى الواعى للظواهر قد أصبح حقيقة اجتماعية – كما كان الحال فى فرنسا فى القرن السابع عشر.

وفى عصور أخرى ضمنها العصر الحالى، تكون وجهة النظر الجمالية لها أكثر من وظيفة مألوفة فى تهذيب اللغة السليمة : ذلك أنه ينبغى على الذى يكون فعالا فى تهذيب اللغة السليمة أن يحذر ألا يفرض على اللغة المعيارية، باسم لغة منضبطة، حالات من التعبير تنتهك القانون الجمالى (منظومة القوانين) المعطى فى لغة تامة. ويمكن القول بموضوعية، إن التدخل بدون الانتباه للقوانين الجمالية يعوق تطور اللغة أكثر

مما يطورها. فالقانون الجمالى، الذى لا يختلف من لغة إلى لغة فقط؛ بل يختلف أيضًا بسبب العصور المتطورة المختلفة فـــى تاريخ اللغة نفسها – هذا القانون يجب أن يتحقق منه عن طريق البحث العلمى، كما يجب أن يوصف على نحو مضبوط بقـــدر الإمكان، (لم نحص هنا فى هذا السياق التكوينـــات الوظيفيـــة الأخرى، التى لكل منها قانونه الجمالى). هذا هو السبب فـــى الأهمية الكبيرة للسؤال عن الطريقة التى يؤثـــر بـــها التقييـم الجمالى فى تطور معيار اللغة المعيارية.ولنأخذ فى اعتبارنـــا أولا الطريقة التى يتزايد بها معجم اللغة المعياريـــة ويتجـــدد. فالكلمات التى تتولد مـــن العاميـــة أو اللـــهجات، أو اللغـــات الأجنبية، تكون كما نعلم من تجربتنا الذاتية، مـــأخوذة بســـبب جدتها وعدم شيوعها، أى ، من أجل أهداف خاصة بالأماميـــة، حيث يؤدى التقييم الجمالى دائما دورا مهما. والألفاظ الشـــعرية الجديدة يمكن أن تدخل اللغة القياسية أيضًا بالطريقـــة نفســـها، على الرغم أننا أيضاً فى هذه الحالات نتقبل أســـبابا خاصـــة بالتوصيل (الحاجة إلى ظل جديد للمعنى) ومع ذلـــك، فتـــأثير اللغة الشعرية على اللغة المعيارية ليـــس محـــدودا بالألفـــاظ؛ فالأنماط الصوتية والنحوية (الكليشيهات) يمكن أيضـــا، علـــى سبيل المثال ، أن تقتبس والأخير يكون لأسباب جمالية فقـــط حيث إنه من الصعب أن تكون هناك أيـــة ضـــرورة خاصـــة بالتوصيل تستدعى تغيير الجملة والتركيب الصوتى الشائع فـــى حينه. ومما هو مثير جدا فى هذا الجانب ما لاحظـــه الشـــاعر

ج.كوكتو .J.Cocteau في كتابه السر الاحترافى Le Secret Professionnel (باريس، ١٩٢٢، ص٣٦) من "أن ستيفان مالارميه Stephane Mallarme مازال يؤثر حتى الآن على الصحافة اليومية دون أن يعي الصحفيون ذلك" وعلى سبيل التوضيح ، ينبغى أن نشير إلى أن مالارميه كان يحطم بشدة العلاقات النحوية والنسق اللفظى في الجملة الفرنسية المقيدة بشكل لا يقارن بالتشيكية، حتى صار عاملا نحويا. وعلى الرغم من هذا التحطيم المركز أو ربما بسببه، فإن مالارميه أثر فى تطور تركيب الجملة فى اللغة المعيارية.

إن تأثير التقييم الجمالى على تطور قانون اللغة المعيارية لا يمكن إنكاره؛ وهذا ما يوضح لماذا تستحق المشكلة اهتمام المنظرين. وحتى الآن ، لدينا على سبيل المثال، دراسات معجمية قليلة حول قبول التعبيرات الشعرية الجديدة فى اللغة التشيكية، وعن أسباب ذلك القبول (٦)؛ ... غير أنها لا تزال باقية كمحاولة معزولة. ومن الضرورى أيضًا البحث عن طبيعة التقييم الجمالى ومستواه فى اللغة المعيارية. والتقييم الجمالى يتأسس هنا (كما هو دائما، عندما لا يتأسس على بناء فنى) على معايير لها صلاحية مؤكدة بشكل عام.

أما فى الفن، بما فى ذلك الشعر، فكل عنصر يقيّم من خلال علاقته بالبناء. وتكون المشكلة فى التقييم هى تحديد كيف وإلى أى مدى يحقق عنصر ما وظيفته بالضبط فى البناء الكلى. وما المعيار الذى يقدمه السياق فى بناءٍ ما ولا يستخدم

بالنسبة إلى سياق آخر. ويكمن الدليل فى حقيقة أن عنصرا بعينه قد يدرك بنفسه بوصفه قيمة سلبية فى حدود المعيار الجمالى الملائم، ذلك إذا كانت سمته التحريفية واضحة جدا، ولكنه ربما يقيم إيجابيا وفقا لبناء ما متميز على أنه عنصره الجوهرى بسبب هذه السمة التحريفية بالتحديد. وليس هناك بناء جمالى خارج الشعر، ولا فى اللغة المعيارية (ولا فى اللغة عموما) : ومع ذلك، توجد منظومة محددة للمعايير الجمالية، كل منها يطبق مستقلا على عنصر لغوى معين. وهذه المنظومة، أو القانون، يكون مستقرا فى عنصر معين فقط، وفى بيئة لغوية معينة. ومن ثم فالقانون الجمالى الخاص باللغة المعيارية يختلف عنه بالنسبة إلى العامية، ولهذا فنحن فى حاجة إلى وصف وتحديد لخصائص القانون الجمالى فى اللغة المعيارية فى وقتنا الحاضر، ولتطور هذا القانون فى الماضى. وهذا واضح ، بطبيعة الحال، كى نبدأ القول بأن هذا التطور ليس مستقلا عن التراكيب المتغيرة فى الفن الشعرى. فاكتشاف القانون الجمالى المقبول فى لغة معيارية معينة والتقصى عنه قد لا يكون له أهميته النظرية بوصفه جزءا من تاريخها فقط، ولكن أيضًا، وكما قيل من قبل، لأهميته العملية فى تهذيبها.

ولنعد الآن للنقطة الرئيسية فى دراستنا، ونحاول أن نستخلص بعض النتائج مما قيل من قبل عن العلاقة بين اللغة المعيارية ولغة الشعر.

فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة، ذو وظيفة مختلفة عن

شكل اللغة المعيارية ووظيفتها. وعلى هذا فليس هناك ما يبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء ، وعلى حد سواء، خالقين للغة المعيارية على النحو الذى يجعلهم مسئولين عن حالتها الحاضرة. وليس هذا إنكارا لإمكان استخدام الشعر، بما هو مادة للوصف العلمى، لمعيار اللغة القياسية، ولا إنكارا لحقيقة أن تطور قوانين اللغة المعيارية لا يحدث بدون تأثر بالشعر، فتحطيم قانون اللغة المعيارية، مع ذلك، هو الجوهر الحقيقى للشعر، ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون. وهذا ما صاغه بوضوح فيرديناند برونوFerdinand Brunot) فى وقت مبكر جدا ١٩١٣ (الهيمنة على مادة اللغة، مجلة اللغة الجديدة، عدد ٢٠):

"لا يمكن أن يكتفى الفن الحديث، والمتميز فى جوهره، دائما وفى كل مجال باللغة المعيارية وحدها، ذلك أن القوانين التى تحكم التوصيل العادى للفكر لا ينبغى أن تُفرض على الشاعر بإطلاق، وإلا أصحبت استبدادًا غير محتمل، فالشاعر الذى يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة، يحدث أشكالا شخصية من التعبير الحدسى، وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعى، وبدون قيود أخرى أكثر من تلك التى يفرضها عليه إلهامه الخاص. والحكم النهائي سوف يقدمه الرأى العام" .

ومن المهم أن نقارن مقولة برونو هذه بمقولة أخرى لهالر Hallerسنة ١٩٣١، (مشكلة اللغة السليمة) :

"يحاول كتابنا وشعراؤنا فى عملهم الإبداعى أن يستبدلوا بالمعرفة الشاملة بأدوات اللغة نوعا من البراعة الخيالية، هم أنفسهم غير مقتنعين بها بجدية. إنهم يدّعون لأنفسهم حقا لا يمكن إلا أن يكون امتيازًا غير عادل، فأشياء مثل المهارة، والموهبة، والإلهام، أو ما إليها لا يمكن أن توجد فى نفسها ولنفسها، تماما مثل الإحساس المشهور باللغة، إنه يمكن فقط أن يكون النتيجة النهائية للمعرفة المسبقة. فبدون استناد واع إلى الأدوات الكاملة للغة لم يعد مؤكدا أكثر من أى فعل تحكمى آخر".

إذا قارنا مقولة برونو بمقولة هالر، فإننا نجد الاختلاف الأساسي واضحا دون أى تعليق. ولنذكر أيضًا نقد يونجمان Jungmann لقصيدة بولاك Polak "سمو الطبيعة"، التى يستشهد بها فى مكان آخر من هذه الدراسة. لقد بيّن يونجمان هناك، وعلى نحو دقيق تماما، أن السمة المميزة للغة الشعرية هى "عدم شيوعها " أى صفتها التحريفية، وعلى الرغم من كل ما سبق قوله هنا، فإن شرط قانون اللغة المعيارية هو ألا يكون دون أهمية بالنسبة إلى الشعر، مادام هذا القانون هو بالتحديد الخلفية التى تنعكس عليها بنية العمل الشعرى، وهو الذى على أساسه يستقبل هذا العمل بوصفه تحريفا، ذلك أن بنية عمل شعرى ما يمكن أن تختلف تماما عن أصلها – بعد وقت معين – إذا ما انعكست على خلفية قوانين اللغة المعيارية التى تغيرت بعد ذلك.

وبالإضافة إلى علاقة قانون اللغة المعيارية بالشعر، فهناك أيضًا علاقة عكسية، تلك التى للشعر بقانون اللغة المعيارية. وقد انتهينا من الحديث عن تأثير اللغة الشعرية فى تطور اللغة المعيارية، وتبقى بعض الملاحظات التى من اللازم إضافتها. أولا ، وقبل كل شئ، فإن ما يستحق أن يذكر هو أن الأمامية الشعرية فى الظواهر اللغوية، مادامت ذات هدف خاص بها، فإنه لا يمكن أن تهدف إلى خلق وسائل جديدة للتوصيل (كما يعتقد فوسلر Vossler ومدرسته).

وإذا ما انتقل شئ ما من اللغة الشعرية إلى اللغة المعيارية، فإنه يصبح شيئًا معاراً، بالطريقة نفسها التى تقتبس بها اللغة المعيارية أى شئ من أى وسط لغوى آخر، حتى الدافع إلى الاقتباس ربما يكون هو نفسه : فالكلمة المعارة من اللغة الشعرية ربما تقتبس بطريقة مماثلة لسبب خارج عن الجمالية، أى لأسباب خاصة بالتوصيل، وعلى العكس، فالدافع إلى الاقتباس من لهجات وظيفية أخرى، مثل العامية، ربما يكون لأسباب جمالية. والاقتباس من اللغة الشعرية يكون خارج مجال قصد الشاعر. ومن ثم تظهر التعبيرات الشعرية الجديدة عن قصد بوصفها تكوينات جمالية جديدة، وتتسم ملامحها الرئيسية بعدم التوقع، والندرة، والتفرد، فى حين تتجه التعبيرات الجديدة المخلوقة من أجل أهداف التوصيل، من الناحية الأخرى، نحو أنماط أصلية مألوفة، يمكن تبويبها بسهولة فى تصنيف معجمى ما، وهذه هى الخصائص التى تسمح بقابليتها للاستعمال العام.

وإذا كانت المسكوكات الشعرية الجديدة، مع ذلك مكونة من وجهة نظر استعمالها العام، فربما تكون وظيفتها الجمالية، بذلك معرضة للخطر، ولهذا فهى تتشكل بطريقة غير معتادة، بتحريفها الشديد للغة، سواء كان من ناحية الشكل أو المعنى.

(حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية صفحتين ونصف صفحة، وهامشى ٧،٨).

والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، فى اقترابهما المتبادل أو بعدهما المتزايد، تتغير من زمن إلى آخر، بل فى إطار الحقبة الزمنية الواحدة. ووفقا لهذا القانون المعيارى نفسه، فهذه العلاقة لا تحتاج إلى أن تتحقق لدى جميع الشعراء بالقدر نفسه. وهناك بشكل عام ثلاثة إمكانات: فالكاتب، قل الروائى مثلا، ربما لا يكون مشوها العناصر اللغوية فى عمله على الإطلاق، (لكن عدم التحريف هذا، كما لوحظ من قبل، هو فى ذاته حقيقة فى التركيب الكلى لعمله) أو ربما يحرّفها، لكنه يخضع التحريف اللغوى للموضوع بإعطائه تلوينا معياريا، فرعيا لمعجمه، من أجل تجسيد شخصيات ومواقف، على سبيل المثال، أو ربما كان ذلك من أجل أن يشوه العناصر اللغوية فى ذاتها ومن أجلها عن طريق إخضاع الموضوع للتحريف اللغوى، أو لتأكيد التعارض بين الموضوع والتعبير عنه لغويا. ومن الواضح أنه كلما مر المرء من الإمكان الأول إلى الثالث، تزايد التقارب بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية. وليس هذا التصنيف، بطبيعة الحال، إلا مجرد تخطيط بهدف التبسيط، ذلك

أن الموقف الحقيقي أكثر تعقيدا.

وعلى أى الأحوال ، فمشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية لم تستنفد أهمية الشعر، بوصفه الشكل الفنى الذى يستخدم اللغة مادة له، لا بالنسبة إلى اللغة المعيارية، ولا بالنسبة إلى لغة أمة ما على العموم. فالوجود الفعلى للشعر فى لغة معينة أمر له أهميته الأساسية بالنسبة لهذه اللغة، (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية سبعة سطور). والشعر يزيد من القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها، بشكل عام؛ وذلك بواسطة فعل الأمامية نفسه. إن الشعر يعطى اللغة القدرة على تكيف أكثر ليونة بالنسبة إلى المتطلبات الجديدة، كما يعطيها تنوعا أغنى فى وسائل تعبيرها. والأمامية تُظهر على السطح وأمام أعين المراقب، حتى تلك الظواهر اللغوية التى تبقى محجوبة تماما فى القول الذى يهدف إلى التوصيل، على الرغم من أنها عوامل مهمة في اللغة. ومن ثم، وعلى سبيل المثال، تظهر الرمزية التشيكية، بخاصة شعر "برزينا" O.Brezina (١٨٦٨-١٩٢٩) أمام الوعى اللغوى جوهر معنى الجملة والطبيعة الدينامية لتركيبها وانطلاقا من وجهة النظر الخاصة بالقول الذى يهدف إلى التوصيل، فإن معنى الجملة يظهر بوصفه كلا مكونا من المعانى المتراكمة تدريجيا للكلمات المفردة؛ أى بدون الحاجة إلى وجود مستقل. وآلية التصميم الدلالى للجملة تغطى الطبيعة الحقيقية للظاهرة، فتظهر الكلمات والجمل ليتبع بعضها بعضا بضرورة واضحة، وكما تحددها

طبيعة الرسالة فقط، ثم يظهر عمل شعرى ما تكون فيه العلاقة بين معانى الكلمات المفردة ومضمون الجملة أمامية. وهنـــا لا يؤدى نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضـــها الآخـــر بشـــكل طبيعى وغير واضح، ولكن تحدث طفرات دلاليـــة وتغـــيرات مفاجئة داخل الجملة، تلك التى تكون غير مشروطة بمتطلبـــات التوصيل، ولكنها معطاة فى اللغة نفسها. ووسائل تحقيق هـــذه التغيرات المفاجئة هى التداخل المنتظم بين مســـتوى المعنـــى الأصلى ومستوى المعنى المجـــازى والاســـتعارى، فبعـــض الكلمات فى جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازى، فـــى حين تفهم فى الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلى. ومثـــل هـــذه الكلمات، التى تحمل معنى مزدوجا، هى بالتحديد المواضع التى تحدث فيها الانكسارات الدلالية. وهناك أيضا أمامية العلاقة بين موضوع الجملة والألفاظ، ومثلها مثل العلاقات الدلالية المتبادلة للكلمات فى الجملة. ذلك أن موضوع الجملة يظهر، بعد ذلـــك، محوراً لجذب الانتباه المعطى منذ بدايتها، حيث يكـــون تـــأثير الموضوع على الكلمات، والكلمات على الموضوع، مكشـــوفا، وحيث يمكن للقوة المحددة أن تحس بتأثير كل كلمة فى الكلمات الأخرى. وتمثل الجملة حية أمام أعيـــن الجماعـــة المتكلمـــة، وينكشف البناء بوصفه تناغمًا للقوى. (ما صيغ هنـــا منطقيـــا، يجب أن يتخيل ، بطبيعة الحال، كما لو كان إدراكا حدسيا غير مصاغ، اختُزن بعيدا للمستقبل فى شعور الجماعة المتكلمـــة). ويمكن أن تتعدد الأمثلة إذا شاء المرء ذلك، ولكنا لـــن نـــورد

مزيدا من الأمثلة. لقد سعينا إلى أن نقدم شاهدا علـــى المقولـــة التى ترى أن الأهمية الرئيسية للشعر بالنسبة إلى اللغة تكمـــــن فى حقيقة أنه فن.

الهوامش:

(١) حول الشكليين الروس يمكن الرجوع إلى كتاب :

Russian Formalism : History Doctrne, by Victor Erlich, Second revised edition, Mouton, London. The Hauge. Paris, 1965.

أما عن حلقة براغ انظر :

The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics, by Thomas winner. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.

(٢) من المهم أن نشير إلى أن بولاك Polak نفسه قد ميز بوضوح فى ملاحظاته المعجمية على قصيدته أعمالا معروفة قليلا (متضمنة بشكل واضح التعبيرات الجديدة والكلمات المعارة الجديدة) من تلك التى استخدمها من أجل تعبير شعرى أفضل، وهى تأتى شاهدا من تعبيرات شعرية جديدة.

(٣) يوهسلاف هافرانيك : الاختلاف الوظيفى للغة المعيارية فى: **Prague School Reader,** PP.3-16. ED:

(٤) حذفت المترجمة العربية فقرة تتضمن أمثلة خاصة بالشعر التشيكى، وهى غير دالة بالنسبة للغة العربية.

(٥) حذفت المترجمة العربية سطرا لأنه يتضمن مثلا غير دال بالنسبة إلينا.

(٦) حذفت المترجمة العربية حوالى ثلاثة سطور ونصف لأنها تتضمن أمثلة غير دالة بالنسبة إلينا.

(٧)حذفت المترجمة العربية حوالي ثلاثة سطور يشير فيها المؤلف إلـــى أمثلة خاصـة بالأدباء التشيكيين، غير دالة بالنسبة إلينا.

(٨)حذف المترجم عن التشيكية الصفحات التســـع ونصـــف الصفحـــة الأخيرة.

الفصل الرابع

عن الكتابات النسوية

٩ - بداية أنثوية للرواية العربية.

١٠- ميّ زيادة والنقد النسائي: قراءة في كتابها عن عائشة تيمور

١١- بحثاً عن بلاغة نسائية في: "كتابة النساء على كتابة النساء"، ميّ زيادة وباحثة البادية.

بداية أنثوية للرواية العربية *

تحاول هذه الدراسة أن تستحضر في الوعي المعاصر البدايات الروائية النسوية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فهذه البدايات الروائية التي أنتجتها المرأة في حاجة إلى إعادة القراءة وإعادة التقييم، وبالتالي إعادة تحديد مكانتها الأدبية والروائية؛ ذلك أن هذه البدايات الروائية النسوية جرى تصنيفها منذ بدايات التأريخ للرواية العربية الحديثة ضمن ما سمي برواية التسلية والترفيه، الأمر الذي أدى إلى إهمال هذا الإنتاج الروائي وإسقاطه من الاعتبار لدى الكثيرين جرياً على هذا الحكم دون اقتراب حقيقي من هذا الإنتاج. وربما استسلم الكثيرون لهذا الحكم – طواعية – حيث إنه يكرس أولية الإبداع الروائي لهيكل "الرجل" و"المصري الفلاح".

إن قدم إنتاج المرأة القصصي بشكل عام، والروائي بشكل خاص (زينب فواز: حسن العواقب ١٨٩٩، الملك

---

* ملخص بحث نشر ضمن ملخصات الأبحاث لندوة "محمد حسنين هيكل وجهود الاستنارة المصرية"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة من ١٤ إلى ١٧ ديسمبر ١٩٩٦.

كورش ١٩٠٥، لبيبة هاشم: قلب الرجل ١٩٠٤، شيرين ١٩٠٧) يعد واقعة تاريخية تتطلب الوقوف أمامها لما تثيره من تساؤلات وما تعنيه من دلالات. ما طبيعة هذا الإنتاج؟ ولم عُنيت المرأة بالشكل الروائى؟ ما الدافع لكتابتها؟ لمن كانت تكتب؟ ما مدى وعيها بكتاباتها؟ ما صلة كل ذلك بواقعها والسياق الذى كانت تكتب فيه؟

وإذا عرفنا بوجود صحافة نسوية مبكرة سابقة على تحقق إنتاج المرأة الروائى، ومعاصرة له، بل وباشتمال أول صحيفة من هذه الصحف (الفتاة لهند نوفل ١٨٩٢) على رواية مترجمة بقلم نسائى، ألا تغير هذه المعرفة من فهمنا لطبيعة هذا الإنتاج الروائى النسوى ودوره فى نشر الوعى بالشكل الروائى البازغ وتوسيع دائرة تقبّله وتحديد معالمه وسماته وربما إرساء بعض تقاليده؟.

لقد كانت هذه الصحافة النسوية المبكرة موجهة إلى المرأة فى الأساس، كما كانت تنطوى على طموح تأسيس وعى جديد بمكانة المرأة ودورها فى الحياة والمجتمع وتأكيد حقها بوصفها ذاتا مستقلة. ولقد سبق هذا النشاط الصحفى النسوى ظهور "كتاب تحرير المرأة" لقاسم أمين (١٨٩٩). ومن ثم آزرت الكتابات النسوية طروح قاسم أمين وعزّزته (أنيس الجليس لـ الكسندره دى فرينوه).

إن هذا الوعى النسوى المبكر بالذات النسوية، وسعيه إلى تغيير الوعى السائد بالمرأة، وطرح أوضاعها وحقوقها موضوعاً للحوار على الضمير الاجتماعى العام، ينبّه إلى وجود موروث كتابى أسهمت به المرأة فى تاريخ الرواية

العربية الحديثة، كما يلفت النظر إلى ضرورة استكشاف التقاليد الخاصة بهذه الكتابة النسوية؛ الأمر الذى قد يؤدى إلى توسيع آفاق الرؤى والمفاهيم الأدبية المعاصرة، وخروجها من حصار المسلّمات الجاهزة، وآيتها هذا التسليم، الذى أخذ شكل الحقيقة المنتهى منها، بأولية رواية زينب، وتصنيفها بأنها بداية "الرواية الفنية".

مى زيادة والنقد النسائى:
قراءة فى كتابها عن عائشة تيمور *

"إن عواطف المرأة وتأثراتها شىء بشرى مطبوع. وبالمران تتعلم الاستسلام لطبيعتها النسائية والركون إليها فى الاهتداء إلى التعبير، بعد أن لجمت خوالجها قروناً طوالاً. والصيحة التى ترسلها الآن ستفتح فى إدراك البشر وفى آدابهم أفقاً جديداً...

إنما نحن من الذات الإنسانية الواحدة الجهة الماثلة إزاء جهة الرجل، فنختبر إذن بفطرتنا ما لا يستطيع الرجل أن يعرفه، كما أن اختيارات حضرته تظل أبداً مغلقة علينا".

مى زيادة

ارتبطت شهرة مى زيادة (مارى إلياس زيادة ١٨٨٦ – ١٩٤١) فى الوعى العام بصالونها الأدبى (١٩١٣ – ١٩٣٣) الذى كان يقصده كبار رجال مصر من أهل الأدب والفكر والسياسة مثل أحمد لطفى السيد، وعباس محمود العقاد، وشبلى شميل، وإسماعيل صبرى وولى الدين يكن، وخليل مطران،

---

* ألف العدد ١٩ (١٩٩٩).

ومصطفى عبد الرازق، ويعقوب صروف، وطه حسين وأنطون الجميل وغيرهم [١] .

طغت شخصية مى بوصفها شخصية نسائية نادرة في تلك الفترة المبكرة من عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ومن ثم شغل كثير ممن كتبوا عنها بكل ما هو شخصى – حقيقى أو متوهم – فكتبوا عن الرجال الذين كانوا حولها – أو عرفتهم من بعيد – ووقعوا فى حبها، كما كتبوا عن محنتها الأخيرة التى انتهت بوفاتها [٢] .

تسبّب هذا الصيت الذائع لمى زيادة – بوصفها صاحبة صالون أدبى – فى طمس ما أنجزته من إنتاج متنوع – بين تأليف وترجمة – يستحق الالتفات إليه بشكل جاد. لقد كتبت مى مقالات نقدية عن بعض أدباء عصرها من الرجال مثل جبران خليل جبران وإسماعيل صبرى، وسجلت بعض مقالاتها آراءها فى الأدب ومفهومه وأنواعه ورسالة الأديب، فضلا عن عنايتها بالفنون الجميلة الأخرى، كما كتبت – أيضاً – بعض القصص القصيرة[٣] وأفادت من معرفتها باللغات الأجنبية فى تقديم عدد من أدباء الغرب ومفكّريه[٤]. كما ترجمت بعض الروايات عن اللغات الأجنبية كالفرنسية والإنجليزية والألمانية فى بداية حياتها[٥]. وبالإضافة إلى هذا كله كان لها إسهامها البارز فى قضية المرأة التى كانت مطروحة فى ذلك الوقت بقوة.

ولعل من أهم ما قدمته مى – فى تصورى – هو دراساتها النقدية التى خصصتها لبعض أديبات عصرها أو السابقات عليها، مثل دراستها عن ملك حفنى ناصف، وعائشة تيمور، ووردة اليازجى، وهى دراسات لم تكن معزولة عن إيمانها

بقضية تحرير المرأة. وقد نوّهت معاصراتها من النساء مثل هدى شعراوى – زعيمة الحركة النسائية ومؤسسة أول اتحاد نسائي في ذلك الوقت – بأهمية عناية مي الخاصة بإنتاج النساء الأدبي[٦]. ومن هذه الزاوية لاقت مي كثيراً من التكريم من رجال عصرها خاصة بعد وفاتها، فلقّبوها بأنها "رائدة الأدب النسوى"، وأشاروا إلى فضلها فى "تكوين الأدب النسوى فى نهضتنا الحديثة"، وأنها نجحت فى استحداث حركة أدبية نسوية .. إلخ[٧].

غير أن الذين أرّخوا للأدب العربى فى مصر لم يُعنوا بذكر مى زيادة [٨]، كما لم يشر أحد من مؤرخى النقد العربى الحديث أو دارسيه – فى حدود علمى – إلى جهدها النقدى، سوى تلك الإشارة المحدودة – والمهمة فى الوقت نفسه – التى نوهت فيها وداد سكاكينى بريادة مى فى مجال النقد الأدبى بالنسبة إلى النساء[٩]. وإقدام وداد سكاكيني على تأليف كتابها عن مى فى "حياتها وآثارها" ليس إلا امتداداً لتقليد بدأته مى فى كتابتها عن نساء عصرها بدافع من حمية نسوية ورغبة فى حفر مكانة للمرأة فى مجال الإنجاز الكتابى.

وإغفال مؤرخى النقد ودارسيه من الرجال لمى يدفع إلى التساؤل عما إذا كان هذا الاستبعاد مقصوداً؟ وما هى معاييره؟ هل لكونها امرأة؟ أم لأنها لم تشارك فى المعارك النقدية التى اضطرمت فى عصرها؟ هل لأنها لم تكن مصرية، بينما حددت هذه الدراسات نفسها بحدود جغرافية "فى مصر" بمعنى أنها قاصرة على الأدباء أو النقاد المصريين بالميلاد والنشأة والجنسية؟

ومن اللافت – حقا – أن كتابات مى النقدية كانت تنشر تباعا فى **المقتطف** و**الهلال** وغيرهما من الصحف والمجلات، ثم تطبع كاملة فى كتب مستقلة، وقد حدث هذا – على سبيل المثال – بالنسبة إلى دراستيها المتواليتين عن ملك حفنى ناصف ووردة اليازجى. كما كانت كتب مى مطروحة ومتداولة أيضاً، وكان بعض معاصريها – مثل العقاد والمازنى[10]– يعرضون لها فور صدورها. وقد نوّه العقاد بمى كاتبة مطبوعة غير مقلدة معقباً على مقالاتها التى ضمها كتابها **الصحائف**، وامتدح سماحتها النقدية وتمايز كتابتها بسمات أنثوية – من وجهة نظره – جسدها فى سمة "العطف" [11]. والسؤال هنا هل كان تأثير مى الأديبة والناقدة وقتياً – بالنسبة إلى الرجال – إلى هذا الحد؟ وهل كانت كتابة مى النقدية ترفاً يمكن الاستغناء عنه وإسقاطه من الذاكرة؟

لقد شقت مى طريقاً جديدة عندما اختارت – عن قصد – أن تكتب عن ثلاث نساء رائدات فى تاريخ الكتابة النسائية، ومثّلت "كتابتها على كتابة النساء" رافداً من روافد الخطاب النسائى التحررى – فى ذلك الوقت – حيث كانت كتابتها النقدية ذات هدف تنويرى لصالح المرأة [12]. وإذا كانت هذه الدراسة مكرّسة للإبانة عن جوانب من نقد مى زيادة، فإنها ستعتمد – بالأساس – على كتابها **عائشة تيمور، شاعرة الطليعة**، وكانت مى قد نشرت فصولاً منه فى مجلة **المقتطف** – التى كانت تصدر فى القاهرة – فى شهور متفرقة من عامى (١٩٢٣، ١٩٩٢٤). وعندما ظهرت دراسة مى فى كتاب [13] اشتمل على سبعة فصول، يعرض الفصل الأول "البارق فى

الظلام" لأسباب اختيارها شخصية عائشة وأدبها (شعراً ونـثراً) موضوعاً للدراسة. وتتناول الفصول الأخرى علـى التوالـى: عصر الشاعرة (الحياة الفكرية والاجتماعية)، الظروف الخاصة بالشاعرة (النشأة والزواج)، البيئـة الاجتماعيـة والمعنويـة، الموضوعات الشعرية: شعر المجاملة، الشعر العائلى، الشـعر الغزلى والدينى والأخلاقى، ثم يعرض الفصل الأخـير لنـثر عائشة تيمور.

أرادت مى من هذه الدراسة أن تبرز الصـوت الإبداعـى النسائى الأول (الرائد) مجسداً فى عائشة تيمور المبدعة شـعراً ونثراً، كما حاولت تحديد خصائص هذا الصوت النسائى لتنفـذ من خلالها إلى سمات يمكن أن يخصص بها صـوت المـرأة الكاتبة من وجهة نظرها، وبهذا مارست مى محاولـة رائـدة تتعلق بالتنظير للصوت النسائى فى الكتابة الأدبية. وسأحاول – بدورى – التعريف بمى بوصفها ناقدة لإنتاج عائشة / المـرأة من منظورها الخاص المرتبط برؤيتها لقضية المرأة التى كانت تمثل هماً خاصاً ومشتركاً بين النساء فى عصرهـا. وبعبـارة أخرى، سأعرض لكتابة مى النقدية – من خلال دراستها لعائشة تيمور – بوصفها إنجازاً نسائياً قديماً وسابقاً – بحوالى خمسـة وسبعين عاماً – على ما يثار فى أيامنا هذه من أسئلة خاصـة بالأدب النسائى أو النقد النسائى. وسأهتم على وجـه خـاص باستدعاء كثير من نصوص مى زيادة التى طواها النسيان. ولم يعد لها أى حضور فى الذاكر ة النقدية. وفى الوقت نفسه سأبيّن إلى أى حد مثّلت مى الصوت النسائى النقدى الأول مبرزة أهـم ملامح هذا الصوت.

كانت مي واعية بالتقابل التراتبي الحاد بين الرجل والمرأة، وهو تقابل فرضه المجتمع الذكوري الذي يهيمن فيه الرجل ويصبح صاحب الحق الأوحد في الحياة والحرية مغفلاً أحقية المرأة في مشاركته في الوجود بما هي "ذات" مستقلة تحقق التكامل الطبيعي للذات الإنسانية التي لا تقتصر على الرجل فقط؛ بل تشمل الرجل والمرأة معاً. كتبت مي في دراستها عن عائشة تيمور:

"مهما فاخر الرجل بعبقريته التي نحبها، ونعجب بها، ونستحثها فيه، فهو لا يستطيع أن يزعم أنه الطبيعة البشرية كلها؛ لأن الطبيعة لم ترده أن يكون أكثر من النصف الواحد من الذات الإنسانية المكتملة... أما النصف الآخر فهو المرأة، النصف الذى ظل إلى اليوم مهملاً، إن لم يكن مكموماً مسحوقاً – النصف الذى قد يذكر أحياناً بصفته غير موجود في ذاته، ولاحق له على الحياة والحرية، وكل الغرض منه هو إخراج النسل ليس غير" [١٤].

ذلك هو وعى مى الذى كان يوجّه تصورها النقدى في كتابها **عائشة تيمور**، وهو وعى ليس وليد اللحظة التي كتبت فيها هذا الكتاب، بل مؤسس على معرفة أكثر شمولاً وعمقاً بوضعية المرأة في تاريخ الإنسانية، ففى كلمة ألقتها عام ١٩١٤ – أى قبل تأليفها هذا الكتاب بحوالى تسع سنوات – بيّنت كيف كان تاريخ المرأة استشهاداً طويلاً؛ كيف أساء الفلاسفة والمفكرون فهمها، واستهانوا بها، وسخروا منها، وكيف شيّأها الشعراء عندما ألحوا على تصويرها جسدياً، وكيف كان عامة الناس يبغضونها ويزدرونها... إلخ [١٥] . وقد عبرت مى عن

تفاؤلها بحاضر المرأة ومستقبلها الذى سيقطع مع ذلك الماضى الأليم بسبب ما تشهده من نهضة نسائية تتحقق حولها وتتبىء بما هو أفضل:

"إن النهضة النسائية تمتد يومياً فى أقاصى المسكونة، إنها لنهضة عجيبة تبشر بخير عظيم، وتنبىء بأن مدنية الأمس العرجاء التى لم تتكىء إلا على جنس من الجنسين، هى غير مدنية الغد المتعة بتحقيق الأمانى. ليست مدنية الغد مدنية الرجل وحده؛ بل هى مدنية الإنسانية، لأن المرأة آخذة بالصعود إلى مركزها الحقيقى بقرب الرجل. إنّ موجة النور، نور الارتقاء النسائى تزداد ارتفاعاً واتساعاً مع الأيام" (١٦)

أطلت مى على واقع المرأة العربية – فى عصرها – من نوافذ مفتوحة على حضارات وثقافات إنسانية أخرى، وحاولت أن تلتقط ما هو مشترك إنسانياً، دون أن تفقد وعيها بمشكلات الواقع الاجتماعى المحيط بها ومآزقه ذات الخصوصية. ووعى مى بوضعية المرأة الدونية بالنسبة إلى الرجل جزء من وعى عام كان قد بدأ يسود بين الكاتبات اللاتى سبقنها، منذ ظهور الصحافة النسائية، التى حملت مشعلاً مستقلاً من مشاعل التنوير لتوعية المرأة بذاتها(١٧) .

إلا أن خطاب مى زيادة النقدى كان يسعى، بشكل ما، إلى انتزاع حق مزدوج للمرأة، حق المرأة "الكاتبة"، وحق المرأة "الناقدة" فى الخطابين الإبداعى والنقدى اللذين احتكرهما الرجل على مر الزمن: "لقد احتكر الرجال جميع أنواع القدرة والإبداع والتفوق، فما نكاد نفتح عيوننا وأذهاننا [تقصد النساء] حتى نرى جميع مناحى السلطان والسيطرة والنفوذ ممثلة فيهم" (١٨) .

من هنا اختارت مى أن تكتب عن الشخصيات النسائية الرائدة فى مجال الكتابة والإبداع، وكان المجال يترك لها مفتوحاً فى الاختيار دائماً [١٩]. وعندما كتبت عن ملك حفنى ناصف، أشارت إلى أنها أول دراسة كتبتها امرأة عن امرأة، ثم كان اختيارها لعائشة تيمور نوعاً من الاستدراك على كتابها السابق، حتى تثبت أولية عائشة تيمور وأفضلية أسبقيتها – زمنياً – على ملك حفنى ناصف فى ارتياد الكتابة شعراً ونثراً [٢٠].

وبناء على هذا الوعي وهذه الاختيارات يفترض أن خطاب مى النقدى – وهو خطاب نسائى – يحمل على عاتقه مهمة إثبات حق الوجود، وجود الكاتبة المبدعة، ثم الناقدة ضمنياً، بالقوة نفسها التى أرادت بها إثبات إمكان الاختلاف؛ اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل.

وفى قراءتنا لكاتبة **عائشة تيمور، شاعرة الطليعة** لابد أن يطرح أكثر من سؤال نفسه مثل: كيف أسست مى لخطاب نقدى نسائى مغاير لنقد الرجال؟ وإلى أى حد استطاعت أن تنظر للكتابة النسائية غير المقدّرة من قبل الرجال، خصوصاً أن دخول المرأة عالم الكتابة جذب انتباه الرجال (الجمهور) ودفعهم إلى تقييم هذه الكتابة والبحث فيها عما يمت بالصلة إلى "الذات النسائية العامة" على حد تعبير مى. وقد انبرت تدفع عن كتابة النساء سمة "الضعف النسائى" التى حاول الرجال أن يلصقوها به وذلك قبل تأليفها كتاب "عائشة تيمور..." بأكثر من عشر سنوات [٢١] .

في كتابها عن "عائشة تيمور..." عبرت مى عن حيرتها إزاء وضع تعريف محدد للشعر، خاصة أنها كانت تسعى إلى تحديث المفهوم السائد – آنذاك – الذى يحصر الشعر فى عنصر دون آخر، قالت مى:

"ليس أعسر من تعريف الملكة الشعرية وتحديد الشاعر. أصحيح أن الشعر كله رقة وعذوبة وإحساس وموسيقى دون تفكير ومعرفة وبحث وقوة؟ أم هو مزيج من كل ما تفنيه الحياة وتولده من المدركات والمحسوسات، سبك فى قوالب متعددة وفقاً لأنظمة بديهية تتملص كالشعر نفسه من حظيرة التفهم والإدراك.

الشعر أحد أساليب التعبير عن خواطر وعواطف وحاجات ما فتئت الإنسانية تستوحيها وتنفعل بها، قليلة هى تلك المعاني الأساسية. بيد أن شُعبها ومناحيها تذهب كل مذهب وتضرب من أعماق البحار إلى أقطاب الأرض إلى فسيح السماوات إلى رحبات الزمن فى الأزل منها والسرمد" (٢٢).

وراء كلام مى طموح كبير إلى نقض البلاغة التى تقصر رؤيتها للشعر على جانب واحد (كالموسيقى أو الإحساس... إلخ) ثم تحاصره بقواعد مقننة تقيد حرية الشاعر فى الانطلاق، من هنا تطرح تعريفاً للشعر يسمح للشاعر بالتعبير دون التقيد بقوالب أو طرائق بعينها، وتؤكد نفيها للرؤية التى تختزل الشعر فى الصفة اللفظية أو الموسيقى، مؤمنة بطبيعته المرواغة المستعصية على الاستيعاب؛ ذلك أن الشعر – فى نظرها – يحتوى مكونات أخرى مثل الفكر والمعرفة والوعى، إنه مركّب من جميع هذه العناصر مجتمعة، لأنه وليد الحياة

بمؤثراتها المتشابكة. ولهذا سنجد معيار نجاح الشاعر عند مـي يتوقف على صدقه فى التعبير عـن الحيـاة التـى يمارسـها ويعيشها، وليس فى محاكاة الأقدمين، أو الصبّ فـى قوالـب معتمدة؛ إنها تولى المؤثرات المجتمعية بكل تشابكاتها اهتمامـاً كبيراً فى تشكيل العمل الأدبى. من هذا المنظور الواسع الحديث - وقتها - أطلت مى على شعر عائشة تيمور محاولة أن تكسب نقدها طابعاً علمياً موضوعياً، لتضع عائشة فى مكانها الطبيعى على خارطة عصرها وبيئتها الاجتماعية والأدبية لتنفـذ إلـى خصوصيتها بوصفها امرأة شاعرة.

أفردت مى جزءاً من دراستها لعصـر الشـاعرة وآخـر لبيئتها، موضحة الخطوط العامة للحالة الفكرية والاجتماعية فى عصر النهضة، واهتمت بتوصيف وضعية المرأة فى تلك الفترة الظلامية على حد تعبيرها، ثم قدمت عائشة تيمـور (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بوصفها نموذجاً فريداً لبداية نهضة المرأة الشاعرة فى مصر (وصفتها بأنها البارق فى الظلام، والشـعاع الأول فـى ظلام الحالة النسائية)، من هنا عنيت بوضعـها فـى سياقها الخاص (النسائى)، فقدمتها على خلفية معاصراتها من النسـاء؛ قرنتها بنظيرتها الشاعرة السـورية وردة اليـازجي (١٨٣٨ - ١٩٢٤)، كما أشارت إلى زينب فواز (١٨٦٠ - ١٩١٤) التـى ترجمت للتيمورية فى كتابها **الدر المنثور فى طبقـات ربـات الخدور** وأثبتت رسائلها مع وردة اليازجي.

وأكملت مى زيادة هذه الخلفية النسائية التي تبـدو فيـها المرأة منجزة فى فترة حياة عائشة تيمور، فأشارت إلى "السـت المغربية" التى كانت تطارح الشيخ على الليثى الأزجال، كمـا

أشارت إلى ليلى هانم بنت أخ رئيس مجلس شورى القوانين، التى كتبت رواية بالإنجليزية وترجمت إلى العربية فى ذلك الوقت المبكر، ونشرت فى **المقتطف** سنة ١٩٠١ بعنوان "رواية أمينة". ولم تقتصر إشارات مى إلى النساء المنجزات – فى حياة عائشة – على الأديبات أو الكاتبات، وإنما جاوزتها إلى الرموز النسائية ممن كان لهن دور فى الحياة العامة فى الفترة ذاتها أو بعدها بقليل مثل الأميرة عين الحياة الزوجة الأولى للسلطان حسين، والأميرة نازلى فاضل صاحبة أول صالون أدبى نسائى فى مصر.... إلخ (٢٣) .

وإذا كان هذا الاهتمام من مى يدل على عنايتها الخاصة والواعية بإبراز أوجه النشاط النسائى فى تلك الفترة المبكرة، فإنها كانت تستهدف الكشف عن الحالة الخاصة جداً بعائشة تيمور ووضعيتها بوصفها شاعرة بالنسبة إلى الوسط المحيط بها؛ أى الوسط الأدبى أو ما أسمته مى بالبيئة المعنوية، التى لم تقدم لها شيئاً سوى المعاناة، فعائشة تيمور – فى رأى مى – لم تجن ثماراً لإنجازها، كما هو بالنسبة إلى السيدات الأخريات وسط بيئاتهن الاجتماعية. وكأنّ مى تريد أن تقول إن عائشة حرمت من التقدير الأدبى الذى تتوق إليه كل أديبة أو أديب(٢٤).

طوعت مى عنصر البيئة الاجتماعية بوصفه مؤثرا فى الإنتاج الشعرى لصالح عائشة تيمور، لتحدد قيمة الإنجاز الذى حققته الشاعرة قياساً إلى عصرها، ومن هنا سوغت مبدأ العطف النقدي؛ بمعنى عدم التعنت وعدم التحامل الذى جعلته مدخلاً أساسياً للنقد الأدبى:

"إن ألزم مميزات الناقد هي العطف: لست أعني العطف بمعنى الإغضاء والتساهل، واعتبار العيوب والنقائص حسنات وكمالات، وإنما أعني عكس التحامل والتعنت، ليتهيأ له التجرد من ذاتيته تجرداً موقوتاً يتسنى معه الدخول في حياة المنقود شاعراً معه، متوجعاً لحاجته، مراعياً عادات بيئته ومطالبها، خاضعاً لجميع مؤثرات المحيط طالباً لحين غايته من الحياة... النقد لا يقوم بإظهار العيوب وإنما هو إحكام التمييز والتحليل" (٢٥).

ويبدو أن إلحاح مي على مبدأ العطف أو التعاطف النقدي(٢٦) كان بمثابة رد فعل للهجمات العنيفة التي شنّها المازني وشكري والعقاد على حافظ وشوقي، وهي هجمات بدأت مبكرة؛ حيث شن المازني حملاته في صحيفة **الجريدة** منذ عام ١٩١٢، ثم في جريدة **عكاظ** في عام ١٩١٤، (٢٧) وتوجت هذه الحملات بصدور كتاب **الديوان** للعقاد والمازني في عام ١٩٢١. ولعله من المهم هنا الإشارة إلى ما كتبته مي إلى العقاد في رسالة لها إثر حملته الشديدة على قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران؛ حيث نبهته إلى قسوته على الشاعر رغم اتفاقها معه في بعض ما انتقد فيه جبران، وقد وجهت فيما بعد نقداً للدرس النقدي المعاصر لها (٢٨).

ومع هذا لم تكن مي تختلف في فهمها للأدب ولا في توجهها النقدي عن أصحاب مدرسة الديوان، وقد سجلت – بوضوح – موقفها من الشعراء التقليديين، الذين لا يجاوزون محاكاة القدماء، معددة عيوب شعرهم:

"يصمم أكثر شعراء العرب على تقليد هذا الشاعر أو ذاك من القدماء بدلاً من أن يجروا وراء سليقتهم الفردية، فينجم لنا "طبعات" جديدة مشوهة من الشاعر المقلد. ويخاطبوننا بلغة عصور خلت ونحن اليوم فى عصر الحيرة والتردد والثورة الكبرى. فمن الإعجاب بالجزالة البدوية جاء حب النسخ والتقليد، وعنه نجم الفقر فى الخيال والتقيد باللفظ دون المعنى، وجمع الفكرة فى كل بيت بمفرده، والخلل فى اتساق الخواطر، والقصور فى تنظيم أجزاء الخطاب، حتى إنك كثيراً ما ترى وجوب جعل آخر القصيدة أولها ومنتصفها آخرها. وعن التقليد نتج حصر الشعر فى أبواب المدح والهجو والرثاء والحماسة والفخر والنسيب والحكمة أحياناً" [٢٩] .

وألحت مى على وصف شعر الرجال فى هذه الفترة بـ "فقر الخيال"؛ وحملت على قصيدة "المعارضة" التى أصبحت تقليداً شعرياً، يدعم عجزهم عن الابتكار والخروج من دائرة القديم [٣٠].

ثم اتخذت فى تقييمها لشعر عائشة تيمور معيار "المقارنة" بين شعرها وشعر معاصريها من الرجال فى الموضوعات والأساليب وطرق التصوير؛ لتثبت من ناحية أن عائشة قلدت هؤلاء الرجال، ووقعت فى أخطائهم، ولتكشف، من ناحية أخرى، عن مزايا ذاتية خاصة بشعرها، مرة فى إطار التقاليد؛ محددة ما الذى اختارته من الموضوعات التقليدية، وما الذى أسقطته [٣١] ، ومحددة مرة أخرى انحرافها عن هذه التقاليد فى التعبير والتصوير، وفى هذا تقول مى:

"ومعظم استسلامها للغلو فى جزء خارج عنها، وهو شعر المجاملة، بينا هى فى شعرها الذى يرسم نفسها ساذجة مخلصة عذبة، تروى حديثها بأسلوب ليس هو بالهندسى الذى لا يقدر أنصار القديم سواه، إنما هو كما يقول الفرنجة روائى (Romantique) يجرى عليه بعض شعراء العصر" (٣٢)..

لكن مى أقرت سمة التقليد الغالبة على شعر عائشة، ثم حاولت أن تلتمس لها العذر فى ذلك، وفق مبدأ العطف، والظرف الخاص بالمرأة، داخل بيئة تقليدية محافظة. وبعبارة أخرى، حاولت مى أن توضح كيف كان إذعان عائشة للتقاليد الشعرية أمراً طبيعياً – آنذاك – فرضته الظروف المحيطة بها. كتبت مى عن عائشة:

"إننا رأيناها متكلمة بلهجة الرجل، وذلك راجع... إلى أمرين:
أولاً: عادة الضغط على عواطف المرأة وإخراس صوتها. فكان أيسر لها أن تتخذ لهجة الرجل المصرح له بما حظر عليها.
ثانياً: لأنها كانت مقلدة، قد قلدت الرجل فى معانيه، كما قلدته بداهة فى لهجته. الرجال أساتذتنا ومهذبونا ومكيفونا، عليهم نتلقى دروسنا، وعن كتبهم وكتاباتهم نقتبس المعرفة، وبذكائهم نستعين لصقل ذكائنا وإنمائه، ومنهم نستلهم كل فكر عظيم وكل عاطفة جليلة" (٣٣).

يثير نص مى أكثر من قضية، أولها: محاصرة القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية للكتابة النسائية، فتحرم المرأة من التعبير أساساً، ومن التعبير عن ذاتها بشكل خاص. وثانيتها: أن هذه المواضعات (وهى من صنع الرجل بالطبع) لا

تتيح إلا هامشاً ضيقاً، عليها أن تحتذى فيه حذو الرجل؛ وبعبارة أخرى، ثمة تبعية للرجل مفروضة منذ البداية على المرأة، إن أرادت دخول عالم الشعر، فالرجل هو المصدر الأساسى للمعرفة؛ لأنه هو الأستاذ والمعلم والمهذب، وهو صاحب الخبرة الطويلة فى كل مجالات النشاط الإنسانى، أدركت مى أن علاقة التقابل التراتبية التى فرضت تاريخياً بين الرجل والمرأة فرضت عليها تقليدها للرجل فى كتابتها الإبداعية لحداثة عهدها بالإبداع، ولافتقارها، بالتالى، إلى تقاليد خاصة بها.

ومع أن مى كانت ملمة بتاريخية اضطهاد المرأة، وإقصائها عن دوائر التعليم والثقافة والإبداع فى العالم كله، فهى لم تلجأ إلى التعميم، وحرصت على إثبات الظرف الخاص بالمرأة المصرية - فى زمان معين - هو هنا زمن عائشة تيمور - ومكان معين، يبدأ بالبيئة العائلية التى نشأت فيها الشاعرة، ثم الدوائر التى كانت تتحرك فيها، فلم تحمل على الشاعرة لأنها قلّدت الشعراء الرجال، وكتبت فى مجال المجاملة؛ بل قدمت مى تصوراً يفيد اتساق عائشة تيمور مع رؤيتها المطابقة لانتمائها، بوصفها ابنة للطبقة الأرستقراطية التركية المصرية - أو المتمصرة آنذاك. وحتى تبرر مى إذعان عائشة تيمور للتقاليد الشعرية، وظّفت معرفتها بنشأة عائشة بوصفها ابنة لأحد وجهاء ذلك العصر، الذى تقلد أعلى المناصب أيام عباس الأول وسعيد وإسماعيل، حتى أصبح رئيساً للديوان الخديوى، ثم زواجها من محمد بك الإستامبولى

ابن حاكم السودان، وعلاقتها المباشرة بوالدة الخديوى إسماعيل [٣٤] تقول مي:

"أكثر المجاملة فى شعرها لامتداح الخديويين "عشر قصائد تقريباً".

هاك كلاماً حلواً رناناً فى تهنئة الخديوى بالعودة:

كللت تاج البدر قرباً بالشرف   مُذ حلّ فى مصر ركابك وانعطف
طربت بمقدمك السنى بلطفه   مصرُ السعيدة والسرور بها هتف
وازيّنت بكر الحبور وأصبحت   مجلوة بين الرفاهة والترف
وتجملت مصر بما جاد الهنا   ورخيم مطربها على عود عكف

فى منتهى اللطف هذان البيتان لا سيما الثانى. وفى الشطر الأخير نفحة شعرية منعشة. وهذا مثله:

وتراقصت مهج النفوس لبشرها   كبلابل غردن فى روض أنف
أضحى يقول بسعد بابك نيلها   أقبل على بحر الوفاء ولا تخف

أكل هذا محض رغبة فى المجاملة والإرضاء؟ بل فيه بعض الصدق. إن للأعياد العمومية والاحتفالات بهجة وجواً ينفث فى الجماهير فكرة ويبث فيهم توقعاً، ويخلق فى ذوى الشعور المتيقظ مختلف العواطف. فكيف لا تتأثر المرأة المحجوبة، إذ تمر فى مركبتها المسدولة الأستار بين معالم الزينة والألوية وصفوف الجنود وقرع الطبول؟ كيف لا تهتم بالذات العلية، التى تهتز البلاد لحركاتها، وهى القريبة إليها بمنصب أبيها، المدينة لها بعض الشيء بمرتبة أسرتها، الملمة ببعض أحوالها بالاختلاط بنسائها"[٣٥].

تبدى مى تعاطفها فى نقدها لشعر عائشة فى هذا المديح. يظهر التعاطف، أولا، فى هذه المجاملة حين تصف كلامها –

وصياغتها عموماً – مرة بالحلاوة وثانية باللطف وثالثة بالإنعاش، وكلها أوصاف تعبر عن استحسان التى تجامل دون أن تغالى فى التقدير، ودون أن تصدر حكماً قاطعاً. ويظهر تعاطف مى، ثانياً، فى فكرة لافتة، ربما تدفع إلى مراجعة الأفكار العامة والمطلقة حول مديح ذوى السلطان، فهى تنفى أن تكون عائشة مجرد مقلدة لما اتبعه الشعراء من مديح ذوى السلطان لمجرد المجاملة أو الإرضاء. وترجع ذلك إلى سببين: أولهما رغبة الشاعرة فى التعبير عن مشاركتها بوصفها إنسانة فى احتفال شعبى أقرب إلى الطقس الجماعى الذى يتشارك فيه الناس الإحساس بالبهجة، وربما يضاعف الرغبة – لديها – كونها امرأة محجوبة يعد مثل هذا الاحتفال (المتخيل شعرياً) بالنسبة إليها متنفساً. أما السبب الثانى فمرتبط برؤية عائشة نفسها، ثم علاقتها الحميمة بدوائر البلاط النسائية. من هنا ترى مى شعر عائشة صادقاً فى كثير من الوجوه.

وتؤكد مى صدق عائشة الشعرى – فى مجال شعر المجاملة – من زاوية اتساقه مع رؤيتها وانتمائها، عندما تشير إلى الأبيات التى هجت فيها قادة الثورة العرابية. ذكرت مى الأبيات التى كتبتها عائشة بعد إخفاق الثورة العرابية، موجهة خطابها إلى الخديوى توفيق:

ولك السيادة ليس ينكر أمرها ... إلا عديم العقل أو زنديق
قدحت بأكباد العدا نار الغضا ... واشتد ما بين الضلوع حريق
كفروا بأنعم فيض جدواك التى ... تربو على قطر الندا وتفوق
ظلموا نفوسهم بخدعة مكرهم ... والمكر يصمى أهله ويعيق
فرقت شمل جموعهم فمكانهم ... فى الابتعاد وفى الوبال سحيق

ثم عقبت عليها بقولها:

"هذه مصارحة خطيرة، وهي الغمزة السياسية الوحيدة في كتابات التيمورية، إذا استثنينا مشايعتها للعرش في قصائد الثناء؛ مشايعة فيها تتلخّص عاطفتها "الوطنية" وبها تحب جو "مصر السعيدة".... تريد لمصر الخير والصلاح والهناء، بواسطة الخديوى الذى ترى فيه أقدر عامل على ذلك، ليس لأنه مصلح أو خيّر بطبيعته، بل لأنه صاحب الأريكة. فكما أنه فوق رعاياه في المكانة، فهو كذلك لهم في الصلاح والعدل المثل الأعلى. والتيمورية في هذه المحافظة السياسية متفقة وطبيعتها. وسنرى في الباقي من آثارها أنها غير ثائرة" (٣٦).

هكذا بدت عائشة تيمور - في نظر مى - مخلصة لانتمائها الأصيل إلى طبقتها، التى ارتبطت مصالحها بطبقة الحكّام، ومن ثم فهى لم تجد غضاضة في هجاء العرابيين وتجاهل الشعور القومى الذى كان قد بدأ يمور في قلوب المصريين. لقد فرض عليها هذا الولاء أن تكون محافظة سياسياً. وقد رأت مى أن هذه المحافظة هى السمة الغالبة على عائشة، وأن الوجه الآخر لمحافظتها السياسية هو محافظتها الأدبية.

إنّ مى التى آمنت بسطوة التقاليد الاجتماعية والأدبية - التى فرضها الرجال الأساتذة فرضاً تاريخياً على النساء - كانت تؤمن أيضا بأنه في إمكان النساء المبدعات (صاحبات العبقرية) كسر هذه التقاليد؛ بمعنى أن يحققن إنجازاً يجعلهن على قدم المساواة مع الرجال.

"بدهي أن المرأة في بادئ الأمر تقلد الرجل تقليد التلميذ للمعلم، تقليد الصغير للكبير. بدهي أن تفعل ذلك في مجموعها المستيقظ. ولكن تنفلت من كل تقليد واحتذاء صاحبات العبقرية منذ ظهور نزعتهن، مثيلات سافو، ومدام دى ستايل، ومدام دى نواى معاصرتنا التى فازت في العام الماضي بجائزة الآداب من الأكاديمية الفرنسية، ومتليدا سيراوو التى يشبهها بول بورجيه ببلزاك الكبير في رواياتها المشبعة بحياة الشعب وبوصف عاداته وانفعالاته وآلامه" (٣٧).

تؤمن مى إذن بالموهبة الفردية الفذة التى تجاوز كل تقليد؛ فالمرأة المبدعة العبقرية هى التى تضيف إلى الإنجاز الأدبي الذكورى ما يجعلها تحظى بالاعتراف والتقدير من الرجال الأساتذة. تطرح مى هذا المبدأ العام بناء على معرفتها بهذه النماذج النسائية - التى أشارت إليها في النص السابق - المنتمية إلى حضارات أخرى قديمة وحديثة. وعلى الرغم من انتقاد مى لعائشة بأنها غير ثائرة، فإنها لم تتعرض في استدعائها للشاعرة سافو لأى تفصيل يخص شعرها. فلم تتعرض إلى الجانب الثورى فيه ولا للكيفية التى كسرت بها الحواجز وتمردت على المألوف بالنسبة إلى بنات جنسها في ذلك العصر - الموغل في القدم - واقتصر استدعاء مى للشاعرة سافو على تلك الإشارة العابرة التى تفيد أنها حققت إنجازاً يضاهى إنجاز الرجال، واستطاعت - بناء على ذلك - أن تحقق لنفسها مكانة لا تقل عن مكانة الرجل.

من هنا طرحت كتابة مى النقدية عن عائشة تيمور في طياتها أسئلة مستترة، حاولت أن تجيب عنها؛ أهم هذه الأسئلة:

كيف يمكن لامرأة شاعرة – مثل عائشة – وعت حقها في التعبير عن ذاتها وعواطفها أن تخرق التقاليد الشعرية الثابتة في عصرها من جهة، وأن تمزق خدرها الاجتماعي الذى فرض عليها من جهة أخرى؟

ألحت مى على أن عائشة تيمور حوصرت في بيئتها المغلقة – بيت أبيها ثم بيت زوجها، ثم اختلاطها بنساء دوائر البلاط المغلقة – فكانت تعوزها الحرية والتواصل مع من يماثلها فى الأفكار ويشاركها هموم الشاعرة الإنسانة المبدعة، فكانت معاناة عائشة – فى نظر مى – أنها تعرف وتفهم، حققت من المعرفة والفهم ما يجعلها تفوق نساء عصرها، لكنها قيدت اجتماعياً خلف الأسوار (٣٨) . وعلى الرغم من أنّ مى أوحت بقناعة أن إنجاز عائشة الشعرى هو فى ذاته خرق لما هو مألوف وما هو متوقع من المرأة فى ذلك العصر، فإنها كانت معنية بالبحث عن سمات خاصة بشعر عائشة، يصّرح بها الشعر نفسه، وإن لم تصرّح الشاعرة.

ومع إقرار مى بأن عائشة لم تحقق الإنجاز الذى حققته شاعرات وكاتبات أخريات فى بيئات وثقافات أخرى، لم تسلّم بما صرحت به عائشة حين قدمت أشعارها الغزلية بأنها من قبيل تمرين اللسان، وحاولت مى أن تفتش فيها عما يجاوز مجرد التمرين، واكتفت بالتلميح الذكى، مشيرة إلى بعض أبيات الشاعرة. كتبت مى عن عائشة:

"لقد قالت الكثير من شعرها الغزلى محاكاة وتقليداً، كما اعترفت بذلك فى تصدير بعض أبياتها حيث تجد: "وقالت

متغزلة فى غير إنسان والقصد تمرين اللسان". ولكن، أتكون الأبيات التالية فى بساطتها لتمرين اللسان كذلك؟

أشكو الغرامَ، ويشتكى جفن تعذّب بالسهر
يا قلب، حسبك ما جرى أحرقت جسمى بالشرر
لام الحبيب لك الضنى لم ذا وأنت له مقر
لكنّ تعذيب الهوى ما للشجى منه مفر (٣٩)

ثمة وعى امرأة (متعاطفة) بالقيد الاجتماعى الذى يحول بين المرأة التى لمّا تزل حبيسة والتعبير عن العواطف صراحة؛ لقد وضعت مى يدها على غير المعلن بالنسبة إلى الشاعرة التى تتوارى خلف إقرارها على نفسها بأنها مجرد مقلدة، ربما لتبث أشجاناً خاصة بها. قرنت مى بين الحرية التى حرمت منها المرأة وإمكان الإبداع، ورأت أن المعرفة والعلم وحدهما لا يكفيان، وفى إيجاز شديد، عَبرت عن إدراكها لاختلاف الأسلوب فى بساطته – وربما فى سذاجته – التى تنأى به عن مجرد التقليد أو التدريب على ما جرى عليه التقليد.

وسيبدو الفرق واضحاً بين نظرة مى وتصوّر عباس محمود العقاد (وهو أحد مجايليها) لشعر عائشة تيمور ولقدرة المرأة – عموماً – على الإبداع الشعرى. رأى العقادُ أن عائشة تيمور قالت الشعر لتفرّدها وعبقريتها، ذلك أن تعليم المرأة وحده لا يخلق شاعرة، ويدلل على ذلك بأن كثيراً من النساء تعلمن، ولم يسفر تعليمهن عن وجود شاعرات (٤٠) ، ثم يرجع صمت المرأة الشعرى عبر القرون الطويلة إلى سمات طبيعية ثابتة فيها، تخص الأنوثة وحدها:

"فالمرأة قد تحسن القصص، وقد تحسن التمثيل، وقد تحسن الرقص الفني... ولكنها لا تحسن الشعر، ولما يشتمل تاريخ الدنيا كله بعد على شاعرة عظيمة، لأنّ الأنوثة – من حيث هي أنوثة – ليست معبرة عن عواطفها ولا هي غلابة تستولى على الشخصية الأخرى التى تقابلها، بل هى أدنى إلى تسليم وجودها لمن يستولي عليه من زوج أو حبيب، ومتى فقدت الشخصية صدق التعبير وصدق الرغبة فى التوسع والامتداد واشتمال الكائنات كلها، فالذى يبقى لها من عظمة الشاعرية قليل. ولا ينفى قولنا هذا أن الأنثى قد تعبر عن الحزن، لأن الحزن لا يناقض استعداد الشخصية للتسليم والاستناد إلى غيرها، ولهذا كانت الشاعرة الكبرى التى نبغت فى العربية باكية راثية، وهى الخنساء، ولم يكن الشواعر المعروفات من الجوارى والعقائل فى الدولتين العباسية أو الأندلسية إلا مقلدات مرددات... وقد تعبر الأنثى عن الغزل وتبدع فيه كما أبدعت "سافو" أشعر الشواعر الغزلات، ولكنها بعد لم تكن معبرة عن طبيعة الأنثى كما يعلم القراء" (٤١).

لقد كان العقاد معنياً "بالبيئة" بوصفها عنصراً مؤثراً فى الشعر، وأسس كتابه **شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى** على هذا التصور، وحاول أن يبين كيف يكون الشاعر ممثلا لبيئته فى شعره، وبناء على هذا رأى عائشة معبرة عن بيئتها الخاصة (بيئة الخدر التركى المتمصر على حد تعبيره)، لكنه أغفل أثر مواضعات هذه البيئة الخاصة، فضلا عن تأثير الظرف الاجتماعى العام الذى كان يحيط بالمرأة آنذاك- بل وفى عصر العقاد نفسه فضلا عن العصور القديمة التى أشار

إليها – ويحول بينها وبين التعبير عن ذاتها أو عواطفها، باختصار أغفل العقاد كل الضغوط الاجتماعية التي وضعت على المرأة وعملت على إسكات صوتها، واكتفى بإطلاق صفات مطلقة للمرأة تجسد الأنوثة وتحدد ماهيتها – من وجهة نظره – هذه الصفات تتلخص في الضعف والعجز والاستسلام والاعتماد على الآخر (الرجل)، وهي صفات تفضي إلى السلبية المطلقة. من هنا سلّم العقاد بما قدمت به عائشة تيمور شعرها الغزلي، ثم أصدر حكما يقينيا بأن طبيعة المرأة الأنثوية (والمرأة عنده مطلقة في الشرق والغرب) لا تهيؤها أساسا للشعر، وللشعر الغزلي على وجه الخصوص، وإن قالته فهي مقلدة، وإن أبدعت مثل الشاعرة الإغريقية سافو، فهي أيضا لا تعبر عن طبيعتها (نفهم ضمنا أنه يقصد أنها كتبت على طريقة الرجل) باعتبارها تحب النساء.

كانت مي أقرب إلى تفهم سر احتذاء، "المرأة الشاعرة" التقاليد السابقة وسبب انتحائها إلى موضوعات دون أخرى، وفي الوقت نفسه كانت معنية بالبحث عن سمات خاصة بالشاعرة المحاصرة بالتقاليد الشعرية السابقة، من زاوية أنها امرأة. وبالإضافة إلى هذا لم تكن ممتلئة بهذا اليقين الذي امتلأ به العقاد، ولم تشأ أن تصادر برؤيتها لشعر عائشة على إمكان وجود رؤى أخرى، ولم تجعل أحكامها النقدية أحكاما مطلقة، وقد وصفت رؤيتها النقدية في بداية دراستها بقولها: "هذه الصورة التي أرسم من التيمورية إنما هي نظرة فردية في طبيعتها ولا زعم لي أنها صورة مطلقة" (٤٢) .

وضعت مى مبدأ خصوصية التعامل مع شعر عائشة / المرأة، حتى فى الموضوعات التقليدية التى تبدو فيها الشاعرة مقلدة، وأعطت اهتماماً للدلالات المستترة، ولم تقنع بالمعلن (الظاهر)، ثم حاولت أن تتلمس بعض السمات النسائية التى يتصف بها شعر عائشة، خصوصاً شعرها الذاتى، وهو ما يدخل تحت ما أسمته – مى – بالشعر العائلى. لكن مى لم تتعرض إلى هذه السمات النسائية بشكل تفصيلى منظم. وفى لفتة ذكية تقيم مى مقارنة جزئية بين رثاء عائشة تيمور لأبيها ورثاء ابن أخيها محمد تيمور لأمه، قالت عائشة فى رثاء أبيها:

يا حسرة ابنته إذا نظرت لها ... بمماته عينُ من البأساء
يا كنز آمالى وذخر مطالبى ... وسعود إقبالى وعين شفائى
يا طب آلامى ومرهم فرحتى ... وغذاء روحى بل ونهر غذائى
أبتاه قد جرعتنى كأس النوى ... يا حرّ جرعته على أحشائى

وقال محمد تيمور فى رثائه لأمه:

أماه قومى واسمعى ... أماه مالك لا تجيبى
أرأيت دمع محاجرى ... وسمعت يا أمى نحيبى
هل راع قلبك ما لقيت ... من النوائب والكروب
إن الوجود صحيفة ... ملأى بأسرار القلوب
خلفتنى للهم فيه ... وللشدائد والخطوب
أماه إنى قد طرقت ... حماك فى اليوم العصيب
أفنى الغرام تجلدى ... وفقدت فى أهلى طبيبى
هذا جناه أبى على ... وما جنيت على حبيب

تقول مى معقبة ومقارنة:

والفرق بين التيمورية وابن أخيها في هذا الانتحاب أن الشاعر الفتى همه الشكوى وطلب الشفقة، إذ ليس من يسمع له ويواسيه غير الأم في قبرها. أما عائشة فتعود إلى انتباه لطيف في حسرتها، وهو دليل رقة نسائية حلوة، تعنى برضى والدها ميتاً وحياً. وفيه كذلك دليل على الأثر الذى تركه الوالد الصالح الحكيم في حياتها:

يــا ليت شعرى خينما حل القضا هل كنت عنى راضياً أم نائى؟[٤٣]

تحيلنا مى إلى سمة معنوية تراها سمة نسائية في رثاء عائشة لأبيها، وهي ما أسمته بـ "الرقة النسائية"؛ تقدمها بوصفها سمة إيجابية لامرأة معنية برضا أبيها عنها قبيل وفاته (سؤال تطرحه المرأة التقليدية دائماً على نفسها إبان وفاة الأب أو الزوج، حيث إن رضا أيهما من رضا الله!) وتضع مى هذه الرقة النسائية في مقابل انتحاب محمد تيمور – الذى يبدو لها غير رقيق – فهو يستنهض أمه من مرقدها، لتسمع شكواه وتخفف عنه بلواه.

والحق أن "الرقة النسائية" التى تشير إليها مى ليست سوى انكسار نسائى يكشف عن العلاقة السلطوية بين الأب والابنة، التى يمتد تأثيرها حتى بعد موته، فتصبح الابنة مؤرقة بهاجس رضاه عنها. والأبيات التى ذكرتها مى لعائشة تيمور تجسد شكلاً نمطياً من أشكال "العديد" النسائى، التى تعتمد على صيغ النداء المتوالية، ولا تكشف عن علاقة حميمية بين الأب والابنة بقدر ما تكشف عن علاقة تقابلية تراتبية، علاقة الضعيفة بالقوى، والضئيلة بالكبير. في حين تجسد أبيات محمد تيمور ضجيج طفل مدلل، يريد أن يسقط عن كاهله كل أعبائه، وأن تلبى كل احتياجاته، فيكثر الشاعر من استخدام الأسلوب

الإنشائي الطلبى وينوّع فيه بين تكرار متوال لأفعال الأمر وصيغ الاستفهام أيضاً، لكن أبيات محمد تيمور تشف – في النهاية – عن علاقة حميمية بين الابن وأمه. ويبقى لمى أنها لفتت الانتباه إلى هذه المفارقة بين علاقة الابن بالأم وعلاقة الابنة بالأب.

ومن المهم أن أوضح هنا أن هذه هى الإشارة الوحيدة فى نقد مى لشعر عائشة، التى تعرض فيها للمقارنة القائمة على المفارقة بين تلك العلاقات، ومن البدهى أن تناولى هذا مرهون بما يحتويه النص وما يتضمنه من مفاهيم وليس بما كان متحققاً فى واقع علاقة محمد تيمور بأمه أو عائشة بأبيها.

وهناك "سمة نسائية" معنوية أخرى حددتها مى لتميز شعر عائشة تيمور عن شعر غيرها من الرجال الذين حذت حذوهم، هذه السمة هى سمة الخجل، قالت مى:

"بيد أن الطبيعة النسائية تظهر عند عائشة بعض الظهور فى الخجل الذى يشعر المرأة أحيانا بأنها صغيرة ضئيلة أمام من تحب، كما يشعرها بأن هذا الرجل الذى اختارته هو الذى يملأ الدنيا حياة ويفيض عليها الرونق والنور:

أنا المسربل بالأعذار من كلفى   إذا التقينا، وأنت الرائق الوسم

وتظهر طبيعة المرأة ظهورا أتم فى هذا الخجل الصريح:

وهذه كلمات قادها شغف   إليك، لولاه لم تبرز من القلم
جاءت ومن خجل تمشى على مهل   تخاف عند لقاها زلة القدم"[٤٤]

قد يكون التعبير عن الخجل أو الإحساس بالضآلة أمام الرجل (المحبوب) سمة من سمات شعر عائشة فى سياق مخاطبتها له، وإن كانت مى لم تشر إلى مدى تكرار ذلك فى

شعر عائشة؛ ولكن هذا لا يعني أن تكون هذه السمة من ثوابت ما تسميه بـ "الطبيعة النسائية"، وكأن مي تؤكد التقابل التراتبي بين الرجل والمرأة – الذي سبق أن استنكرته – حتى تتثبت خصائص نسائية في الصياغة الشعرية. ولعل مي لم تلتفت إلى استعمال عائشة لصيغة المذكر في قولها "أنا المسربل"، مما يؤكد استيعاب عائشة في صيغ الذكورة ومفاهيمها حول الأنوثة.

لقد اجتهدت مي من أجل تحديد خصائص نسائية تميز شعر عائشة عن شعر أساتذتها الرجال، فوقفت عند خصائص نسبتها للأنوثة مثل الرقة والخجل والإحساس بالضآلة، وهي التي يروج لها الرجال دائماً على أنها سمات جوهرية في المرأة، أو المرأة المثالية المفضلة لديهم. التقت مي إذن – دون أن تدري – مع النظرة السائدة التي تسعى إلى تكريس سمات مثل الضعف وعدم الجرأة والسلبية على أنها تشكل جوهر الأنثى الذي لا يتغير. ووقوع مي في هذا التناقض سمة تغلب على كتاباتها؛ فبقدر ما تحمل كتابتها عن كتابة المرأة طموحاً كبيراً، فإن ممارستها النقدية التطبيقية تكشف عن اضطراب مفاهيمها وثباتها عند ما هو سائد، مما يتعارض مع إيمانها السابق بتأثير المواضعات والظروف الاجتماعية وهيمنة الرجل على المرأة – بصفة عامة وحركتها تجاه الكتابة الأدبية على نحو خاص – كما يزكي – أيضاً – المفاهيم الذكورية التي كنات تسعى إلى مناهضتها.

وكما قدمت مي فهماً تاريخياً لشعر عائشة تيمور، فإنها أثبتت ريادتها للكتابة النثرية النسائية، حيث اختتمت – مي –

دراستها بفصل طويل عن إنتاج عائشة النثرى الذى يقع فى مؤلفين أحدهما قصصى هو: **نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال**، نشر فى عام ١٨٨٧، والآخر بعنوان: **مرآة التأمل فى الأمور**، وهى رسالة ترى مى أنها نشرت بعد تولية الخديوى عباس حلمى(٤٥) أى بعد سنة ١٨٩٢ وقبل وفاتها عام ١٩٠٢، فضلاً عن بعض المقالات التى أدرجتها زينب فواز فى كتابها **الدر المنثور**(٤٦).

أثبتت مى حق الريادة فى الكتابة النثرية لعائشة، ومع أنها أخذت عليها خضوعها للغة المقامات القائمة على السجع، (٤٧) فقد نوهت بإسهامها فى ريادة الفن القصصى فى أدبنا الحديث، حيث وجدت فى **نتائج الأحوال** بارقة الفن القصصى الذى كان – على حد قولها – لما يزل "جنيناً" فى لغتنا العربية، "ولم يبلغ قط عند العرب طور النضج والقوة(٤٨).

وحددت مى عيوب السرد القصصى فى **نتائج الأحوال**، ممثلة فى انتمائه لطريقة السرد القديمة – فى **كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة** – مثل تداخل القص بوجود أكثر من "قصة صغيرة" داخل القصة الإطار وتشابك الأحداث على نحو يربك من يقرؤها. ولم تجعل مى – بطريقتها الموضوعية – الريادة المطلقة لعائشة فى اختيار الشكل القصصى، وخصتها بالنسبة إلى الأدب النسائى:

"فحكاية عائشة بعيوبها ورواسبها تجربة أولى فى النزعة المتجددة، لا سيما فيما يختص بالأدب النسائى. إذ لا علم لى بامرأة عربية اللغة وضعت قصة تامة قبل عائشة، فهى بتجربتها هذه من رواد المنهج الجديد" (٤٩) .

غير أن مى ألحت على وصف **نتائج الأحوال** بالســـذاجة، وعبرت عن ذلك فى مواضع متفرقة من تحليلها للنص، وكثيراً ما كانت تلجأ إلى السخرية الصريحة:

"فإذا تطلعت إلى خلاصة نتائج الأحوال، فهب أنك تصغــى إلى فى ليلة صاقعة ممطرة، وأنت فى ثوب الطفل الغرير، ففى هذه الحال تتذوق حكايتى بما فيها مما وعيته من أقـاصيص الماضى الساذج...

هذه ككلّ قصة قديمة تحترم نفسها، فيها ملك وابن ملك ووزير ونديم، وعريس وعروس، وغير ذلك كثير.

لست بواصفة لك مشهد اجتماع العاشقين السـعيدين بعـد طـول الفراق؛ حسبى أن أتمنى لك هذه الساعة مع من تهوى..."(٥٠)

ظهرت السذاجة – كما رأت مى – فى اختيـــار عائشـــة للشخصيات والحبكة وبنائها للأحـــداث وتسلســلها ، وطريقـــة السرد ووصف المشاهد ونهاية الرواية (السعيدة) التى ينتصـــر فيها الخير على الشر.

واهتمت مى بشكل واضح بإثبات الريادة النسائية لعائشـــة فى الكتابة الإصلاحية، حول المطالبة بتحرير المرأة ومساواتها بالرجل، وذلك فى إحدى مقالاتها المنشورة فـــى عـــام ١٨٨٨، وجعلت لها فضل الأسبقية على قاسم أمين(٥١). هل كانت مـــى تريد أن تبين أن وعى التيمورية بضــــرورة تحريـــر المـــرأة ومساواتها بالرجل – أياً كان حجم هذا الوعى – يتوازى مـــع مبادرتها بالكتابة النثرية والشعرية بصفة عامة والكتابة النثريـــة القصصية ذات النزعة التجديدية – حتى بالنسبة إلى الرجـــل –

بصفة خاصة، على الرغم من السذاجة الغالبة علـــى إنتاجـــها الأدبي؟

من اللافت أنها في تناولها لنثر عائشة القصصي اســتدعت معظم الأشكال التراثية ووصلته بهذا التراث، ولم تشغل بالبحث عن إنتاج قصصي رجولي - في زمن عائشة - يماثلـــه مــن قريب أو بعيد. وفي الوقت نفسه لم تقطع نهائياً بأولية عائشـــة في ذلك. وقد شهدت هذه الفترة بعض المحـــاولات القصصيـــة المؤلفة والمقتبسة مثل **مغامرات تليماك** للطهطاوي، و**الأمـــاني والمنة في حكاية قبول وورد جنة** لمحمد عثمان جلال، فضـــلا عن بعض الروايات الاجتماعية لسليم البستاني [٥٢] ، لم تشـــغل مي بمقارنة نص عائشة القصصي وإنتاج الرجال، كما اختفـــت محاولتها في تحديد سمات نسائية لنثر عائشة بشكل عام.

غير أن مي أثارت موضوع المساواة بين الرجل والمـــرأة بوصفه موضوعاً اجتماعياً أساسياً تطرقت إليه عائشة، وهنـــا ستثار العلاقة التراتبية بين الرجل والمرأة، وسنجد أنّ صـــوت مي سيعلو في تعقيبها على عائشة:

"والمساواة؟ هل هي معنى عارض في كلام عائشـة برغـم أهميتـه بالنسبة للوقت الذى ورد فيه. أما اليوم فقد شاعت هذه الكلمـة وذاع معناها لدى من يفهمه ولدى من يزعـم أنـه يفهمـه. ولكـن أكثريـة الرجـال، حتـى المتعلم الراقـي منـهم، تكهربـهم هـذه الكلمة، وتثير سخطهم وتهكّمهم، وهـم لا يقـرون مـا يقـرون إلا بشروط من الحصر والتقييد....

قيود واستدراكات وحدود من كل جهة في حيـاة المـرأة. وعلـى هذه المخلوقة الضعيفـة أن تذعـن لهـا جميعـاً، وأن تـرى فيـها

الفضل والبر والكمال، وأن تأتي بما لا يخجل أن يهمله الرجل.. وللرجل كل الحرية في الحلال والحرام، في الممنوع وفي الجائز. أيمكن أن يسكت على هذا الجور قلب يحس وينبض.... إلخ" [٥٣] .

انتقدت مي - بشدة - موقف بعض الرجال المعادين لمطلب المساواة بين الرجل والمرأة، كما انتقدت بعضهم الآخر الذي يقبلها بشروطه التي تفرض قيوداً على المرأة. وتقارن بين وضعي المرأة والرجل المتقابلين المتراتبين (فالمرأة ضعيفة مستعبدة مقيدة، والرجل قوى حر طليق). وتعلن مي رفضها لهذه العلاقة الضدية غير العادلة، وإن كانت قد أكدت هذا التقابل - دون أن تدرى - كما تبين في تحديدها السمات النسائية في شعر عائشة.

لكن هذا لا ينفي أن كتابة مي النقدية حول شعر عائشة اشتملت على محاولة لزلزلة التراتب بين الرجل والمرأة من أجل تحقيق المساواة بينهما، على نحو يحقق للذات الإنسانية كمالها، وحتى تحقق هذه المساواة في مجال الأدب، بحيث يصبح ما تنتجه المرأة من أدب له تميزه الخاص، ليسهم - بدوره - في توسيع نطاق التقاليد الأدبية التي سنها الرجال وحدهم. كان هذا هو الطموح الذي سعت إليه مي، عندما حاولت أن ترسم للمرأة الكاتبة أولى خطواتها من أجل تحقيق إبداع خاص بها.

وكأنّ مي قد حاولت الإجابة عن تساؤل ضمني طرحته كتابتها. هذا السؤال هو: كيف يمكن للمرأة الكاتبة أن تنتج أدباً خاصاً بها؟

وقبل أن تكتب مؤلفها عن عائشة كانت قد عبّرت عن طموح مبكر فيما يشبه البيان، الذى حررته نيابة عن بنات جيلها اللائى شرعن فى مغامرة الكتابة وكسر الصورة النمطية الثابتة عن المرأة، كتبت مى:

"نحن الفتيات أسيرات الأزياء، وعبدات التبرج، ولعب الأهواء، أنكتب نحن فتيات اليوم؟ نعم، صرنا نكتب ليس بمعنى تسويد الصحائف فحسب، بل بمعنى الانتباه للشعور قبل التحبير. لقد خبرنا الاختلاء بذواتنا فأقبلنا على تفهم معانى الحياة نتفرس فى المشاهد بأبصار جديدة، ونصغى إلى الأصوات بمسامع منتبهة، ونشوق إلى الحرية والاستقلال بقلوب طروبة، ونعبّر عن النزعات بأقلام يشفع الإخلاص فى ترددها. إنّ الأمر لكذلك. وجرأتنا هذه لم تبد من اللائى سبقننا، وإقدامنا لم يألفه الرجل من سوانا، والجمهور يرقبنا بنظرة خاصة إلى تصفح نفس المرأة فى ما تصف به ذاتها، وليس فى ما يرويه عنها الكاتبون" (٥٤) .

هذه وثيقة لحلم مى فى كتابة نسائية تتحول فيها المرأة إلى "ذات فاعلة"، بعد أن كانت "موضوعاً". تعتمد هذه الكتابة على وعى المرأة الكاتبة بذاتها وأحاسيسها وقدرتها على تأمل هذه الذات، وإقبالها على فهم الحياة بشكل عينى ملموس، مرهفة كل حواسها مستهدفة حريتها واستقلاليتها، مقدمة بجرأة لا يعوقها التعثر. والكتابة بهذا المعنى نوع من "السفور" دعت إليه مى لدعم "الأدب النسائى" دفعاً للحكم التعسفى الذى ألصق به سمة "الضعف النسائى" (٥٥) .

واستمر الحلم لدى مى فحاولت بعد كتابتها هذه "السانحة الأولى" ومن خلال قراءاتها لإنتاج النساء – الرائدات قبلها والمعاصرات لها – أن ترسم بعض الخطى التى تعين المرأة الكاتبة على الاهتداء إلى كتابة لا تكون فيها أسيرة للتقاليد التى أسسها الرجال، وحاولت الامتداد بالفكرة التى طرحتها فى بيانها السابق، وهى "اختبار الذات والوعى بها". دعت مى المرأة الكاتبة – فى كتابها **عائشة تيمور** – إلى أن تعتمد على خبرتها الذاتية فيما تكتبه، فقالت على لسان الـ "نحن" النسائية:

"إنما نحن من الذات الإنسانية الواحدة الجهة الماثلة إزاء جهة الرجل، فنختبر إذن بفطرتنا ما لا يستطيع الرجل أن يعرفه، كما أن اختبارات حضرته تظل أبدا مغلقة علينا" (٥٦).

توصى مى المرأة الكاتبة بأن تتناول التجارب الإنسانية الخاصة بعالم المرأة (التجارب الأنثوية)، وربما تقصد أيضا أن تستخدم المرأة "حساسيتها" الخاصة إزاء ما تتناوله شعريا، وإذا كانت عبارة مى تشى بنوع من الانفصام بين عالمى الرجل والمرأة، فإنى أتصور أنها تود أن تؤكد التنوع الذى يمكن أن تحققه الكتابة النسائية حين تصدر عن وعى خاص بها، ويصبح الأدب صادرا عن صوتين (هما صوت الرجل وصوت المرأة) يمثلان الذات الإنسانية بدلا من أن يصدر عن صوت واحد مهيمن هو صوت الرجل. خصوصا أنها ترى أن الرجل والمرأة وجهان لعملة واحدة هى الذات الإنسانية.

آمنت مى بإمكان وجود كتابة نسائية خاصة مغايرة لكتابة الرجال، وتعتمد هذه الكتابة – فى رأيها – على ما تسميه بـ "الطبيعة النسائية". وعلى الرغم من أنها لم تحدد ماهية هذه

الطبيعة النسائية، سوى فى تلك السمات التى سبقت الإشارة إليها، فهي ترى أن وصول المرأة إلى التعبير الخاص بها يبدأ بالتدريج؛ فلا بد – بداية – أن تعتمد على عواطفها (الخاصة بها) وانطباعاتها، ثم تواصل تدريب نفسها على ذلك، وبهذا يمكن أن تتحرر من أسر تقليد الرجل. تقول مى:

"إن عواطف المرأة وتأثراتها بها شيء بشرى مشروع، وبالمران تتعلم الاستسلام لطبيعتها النسائية، والركون إليها فى الاهتداء إليها، بعد أن لجمت خوالجها قروناً طوالاً. والصيحة التى ترسلها الآن ستفتح فى إدراك البشر وفى آدابهم أفقاً جديداً. أثبتُ وهذا فى إيمان وهدوء، دون تحيز ولا تعنت" (٥٧).

توضح مى هنا حدود التجارب التى تعتمد فيها الكاتبة على الطبيعة النسائية؛ إذ هى أوسع من أن تحصر فى موضوعات أو تجارب لصيقة بالمرأة (أنثوية)، فللمرأة أن تكتب فى أى موضوع شاءت بشرط ألا تقلد الرجل. عليها أن تستعين بانطباعاتها الخاصة وموقفها الخاص مما تعرض إلى التعبير عنه. وبالطريقة نفسها التى آمنت بها مى بأن الذات الإنسانية تنطوى على كيانين هما الرجل والمرأة، رأت أن كتابة المرأة حين تكون غير قائمة على تقليد الرجل، فإنها سوف تفتح أفقاً جديداً مجاوزاً للأدب الذكورى السائد وتكسبه تنوعاً.

وتفاءلت مى بمستقبل الكتابة النسائية، وعولّت كثيراً على هذا المستقبل وفق الوعى الذى قدمته، مؤكدة أكثر من مرة ريادة عائشة تيمور "الصعبة":

"وإذا قدر للمرأة المصرية أن تلج باب الشعر والأدب، وتمعن فى المسير فى ما وراءه من فسيح المسافات، كان مرجع الفضل إلى

التيمورية التى نشرت أول علم فى الجادة غير المطروقة، وبكرت فى إرسال الزفرة الأولى أيام كانت تكتم الزفرات. وكان إرسال الصوت فى عالم الأدب يحسب للمرأة عاراً وجريمة"[٥٨].

واعتقدت مى أن فعل التراكم هو الذى سيؤدى بالمرأة الكاتبة إلى تحقيق ما تصبو إليه من أدب مستقل له خصوصيته؛ ذلك أن استمرار المرأة فى ممارسة الكتابة سوف يساعد بدوره على تطويرها. قالت مى مستبشرة بهذا المستقبل:

"ويوم ينمو الأدب النسائى فى هذه البلاد، فيجىء حافلا بحياة فنية غنية، ستظل أناشيد عائشة – هذه الأناشيد الساذجة – لذيذة محبوبة كترنيمة المهد القديمة التى همهمت لنا بها أمهات أمهاتنا، شجية مطلوبة"[٥٩].

تؤكد مى حضور "الأدب النسائى" كما تؤكد "مستقبله"، وعلى الرغم من إيمانها بسذاجة شعر عائشة، وقد وصفته غير مرة بهذه السذاجة وشبّهته بشدو القصب،[٦٠] فهى لم تعمد إلى إسقاطه من الذاكرة، وتفهمته على أنه جزء من ماضٍ خاص بكتابة المرأة، أو أنه يمثل بداية تاريخ الكتابة الحديثة فى حياة المرأة المصرية الكاتبة. وكأنّ مى – وقد فعلت هذا عن قصد – استحضرت عائشة تيمور فى دراستها هذه بوصفها أول كاتبة وأول شاعرة يذكر فضلها بأنها شقّت للمرأة الطريق الصعب باختيارها الأصعب، وفتحت المجال أيضاً لتأسيس أول محاولة فى النقد النسائى.

ومع أن مى ألحت على أهمية وجود أدب نسائى، له خصوصيته التى تؤكد صوت المرأة، لم تكن رؤيتها منغلقة، ولم تكن دعواها انفصالية، فلم تعمد إلى عزل أدب المرأة أو

إقصائه لينزوى فى ركن "الحريم". من هنا استخدمت منهج المقارنة، لتقارن بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، وفتحت مجال المقارنة لتمتد، وتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، فقارنت بين شعر عائشة – مع سذاجته – بشعر "تينسون" الشاعر الإنجليزى، بحثا عما هو مشترك إنسانياً بين رجل وامرأة حول موضوع واحد هو رثاء كل منهما لابنته، لتبين كيف يمكن أن تتماس العواطف الإنسانية بين الرجل والمرأة فى ثقافات مختلفة فى موقف إنسانى بعينه، مع الاحتفاظ بحق الاختلاف. وبهذا قدمت مى – أيضاً – درساً مفيداً ومبكراً فى الأدب المقارن(٦١).

ومن الواضح أن مى كان لها وعيها الخاص فى كيفية الإفادة من الثقافة الغربية والنقد الأدبى – على وجه الخصوص – ذلك أنها صاحبة مبدأ أساسى طبقته على نفسها فى مقاربتها النقدية لشعر عائشة تيمور، قالت مى: "علينا أن نأخذ [عن الغرب] بمثل المهارة التى أخذ بها عنا" (٦٢) . لم تشر مى إلى مصادرها النقدية التى رجعت إليها، لكن كتابتها النقدية تشير إلى أنها اتخذت من مدام دى ستايل (١٧٦٦- ١٨١٧) مثالا تستفيد منه، لا لتحاكيه أو تقلده؛ عبرت عن إعجابها بها فى أكثر من موضع في كتابها عن عائشة، وأشارت إليها بوصفها امرأة منجزة إنجازاً يضارع ما حققه الرجال. ربما مى قد أفادت من مدام ستايل فى اهتمامها بالعلاقة بين الأدب والنظم الاجتماعية والسياسية من زاوية تأثير هذه النظم على الأدب. كما أفادت من اهتمامها الخاص بمقارنة الآداب بعضها ببعض.

ويبدو أن مى قد أفادت – أيضاً – من سانت بوف (١٨٠٤– ١٨٦٩)، الذى أسس نقده على معرفة حياة المؤلف وتفسير إنتاجه بناء على هذا الشرط، بحيث يضع الناقد نفسه مكان المؤلف حتى يفهمه جيداً فينفذ إلى ذاته من خلال إنتاجه، وفى تصورى أن مى وضعت مبدأ "العطف النقدى" بناء على هذ التصور.

إنّ مى التى وعت ماضيها ولم تجعل منه سلطة تقيدها – رغم اعتدادها به، ودعوتها إلى الإفادة منه[٦٣] – وصلت نفسها بالحاضر وتطلعت إلى المستقبل، ونفذت إلى تحديث لمفهوم الأدب لم يسبقها إليه أحد – فى حدود علمى حتى الآن – عندما أطلقت صيحتها النسائية الساعية إلى تأكيد حق المرأة فى التعبير من خلال "الأدب النسائى"، مؤكدة وجودها وكينونتها الإنسانية التى أسقطت من الوعى دهراً طويلاً.

لعل التصورات النقدية الأساسية التى يحتويها كتاب مى عن عائشة تيمور تشكل فى مجموعها محاولة رائدة فى النقد النسائى، الذى يعنى – فى الأساس – بإبداع المرأة، ويسعى إلى تأسيس خطاب نقدى مغاير للخطاب النقدى السائد (خطاب الرجل)؛ بل مناهض للتحيز الذكورى ومشتمل – أيضاً – على محاولة الوصول إلى سمات نسائية خاصة بكتابة المرأة، مع تقدير مسألة مهمة بالنسبة إلى هذه الخصوصية للكتابة النسائية، وهى أنها كانت تصدر عن كيان مهمش ومهمل، تعرّض للترويض من أجل الانصياع للقيم والمواضعات التى تفرض عليه منذ الميلاد.

لكن يظل السؤال عن مدى نجاحٍ مى في تأسيس هذا الخطاب النقدى (الانشقاقى) مطروحاً. وهو طموح كانت تسعى إلى تحقيقه ويشف عنه كتابها بوضوح.

ليس هناك شك في أن مى زيادة نجحت في أن تنتزع حق المرأة الناقدة بدراستها إنجاز عائشة تيمور الأدبى. لكن خطاب مى النقدى لم يفلت من كثير من المفاهيم الذكورية، حيث بدا بوضوح – من خلال تحديدها للسمات النسائية الخاصة في شعر عائشة ، أو في بعض جوانب صياغتها لما ينبغي أن تكون عليه كتابة المرأة – أنها كانت تحوم في أفق التصور الذكورى وما تعلمته على أيدى الرجال وتشرّبته، فسكّها لتعبير "طبيعة نسائية" وإقرارها بوجود هذه الطبيعة كان يحمل معنى حصر التمايز بين الجنسين (الرجل والمرأة) في التمايز البيولوجى، الذى كان يستتبعه بالضرورة مجموعة من السمات الثابتة اللصيقة بالمرأة / الأنثى، طالما كرّس لها الرجال، مثل الرقة والخجل والضعف على أنها سمات مستحبة في المرأة. وهذه هى السمات التى حددتها مى للكتابة النسائية مجسدة في عائشة تيمور، وكانت قد فعلت شيئاً مشابهاً لذلك في بحثها عن السمات النسائية الخاصة في كتابة ملك حفنى ناصف. كما أن إلحاح مى على مبدأ العطف النقدى – وإن كان بقصد تحقيق الموضوعية فى رأيها – جاء مكرّساً للتصور الذكورى حول إلصاق سمة العاطفية بالمرأة في مقابل التعقل بالنسبة إلى الرجل.

ووقوع بعض مقولات مى النقدية في مزالق المفاهيم الذكورية يرتد إلى رؤيتها لقضية المساواة بين الرجل والمرأة

– بصفة عامة – على الرغم من سعيها إلى زلزلة التراتب بين الرجل والمرأة؛ إذ كانت دعوتها مشروطة بتراجع يقتضـى أن تخضع المرأة لوصاية الرجل وقيادته، لتسترضيه مرة أو لتقنعه مرة أخرى بوجهة نظرها. ترددت مى وتأرجحت بين المناداة بتأكيد الذات النسائية واستقلالها عن الرجل وبين خضوعها للرجل وتسليمها بقيادته لها وانصياعها لتوجيهاته، وهذا التأرجح له ما يسوغه فى تلك الفترة الزمنية المبكرة التى كانت تتحرك فيها المرأة فى ظل الحماية الأبوية بالأساس، والتى رفعت فيها دعوة المساوة والارتقاء بالمرأة من أجل الرجل.

لكن سيحسب لمى – على أى حال – أنها بدأت أولى الخطوات الصحيحة فى إنجاز نقدها ذى المنظور النسائى بقراءة إنتاج المرأة ذاته – وقد فعلت ذلك فى حدود ما أنجزته المرأة إبداعيا فى وقتها – وفحصه ومحاولة الوقوف على خصوصيته، كما أنها أعطت مشروعية للكتابة النسائية من حيث وجودها الفعلى وأهمية هذا الوجود فى الكشف عن وجهة نظر أخرى وإمكان تحقيق هذا الوجود على نحو أفضل فى المستقبل.

الهوامش:

١- عباس محمود العقاد، **رجال عرفتهم** (القاهرة: در نهضة مصر، ١٩٩٢)، ص ١٦٢.

٢- خصص طاهر الطناحى - على سبيل المثال - عددا من المقالات نشرت تباعا فى مجلة **الهلال**، يناير وأبريل وسبتمبر ١٩٦٢، وكانت تحمل عناوين مثيرة: "غرام لطفى السيد: خطابات لطفى السيد إلى الكاتبة مى، "أديبان فى غرام مى"، "غرام مى وجبران"، كما شغل بعلاقة الرجال بمى فى كتابه: **أطياف من حياة مى**، بدءا من علاقته الشخصية بها. وعلى الرغم من أنه حاول أن يقدمها فى صورة إنسانية جميلة، فإن ما يتبقى فى ذهن القارئ هو كونها امرأة جميلة وقع فى غرامها الرجال، وربما تكون موضع اتهام من قبل من يود أن يسيء الفهم. طاهر الطناحى، **أطياف من حياة مى** (القاهرة: دار الهلال، مارس ١٩٧٤).

٣- فيما يخص كتابتها عن أدباء عصرها ومفهوم الأدب والفنون وإنتاجها القصصى، يمكن الرجوع على التوالى إلى: **مى زيادة، نصوص خارج المجموعة**، إعداد أنطوان القوال (بيروت: دار أمواج، ١٩٩٣)، ص ص ٨٦-٩٢؛ مى زيادة، **الصحائف** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤)، ص ١١٦ وما بعدها؛ مى زيادة، **كلمات وإشارات**، مجموعة محاضرات وخطب ومقالات لم تنشر (١٩٢٢- ١٩٤٠) (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٣)، ج٢، ص ص ١٩١- ١١١، ص ص ١٥٧- ١٦٦، ص ص ١١٦- ١٢٣، ص ص ١٣٢-١٣٧.

٤- كتبت على سبيل المثال عن بيرانديللو الكاتب المسرحى الإيطالى، كما كتبت عن الإسبانى أونامونو، وعن الفرنسي ليون دوديه

وغيرهم: **مى زيادة، نصوص خارج المجموعة**، مرجع سابق، ص ٤٤ وما بعدها، ص ٧٦ وما بعدها، ص ١٠٨ وما بعدها.

٥- ترجمت مى ابتسامات ودموع عن الألمانية، الحب فى العذاب عن الإنجليزية، رجوع الموجة عن الفرنسية. انتقد ميخائيل نعيمة ترجمة مى للرواية الألمانية بعد أن أصدرت طبعتها الثانية ملتزمة فيها بالأصل، واعتبرت وداد سكاكينى نقد ميخائيل نعيمة نقدا قاسيا. راجع: ميخائيل نعيمة، **الغربال** (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ١٥٤ وما بعدها؛ وداد سكاكينى: **مى زيادة فى حياتها وآثارها** (القاهرة؛ دار المعارف، ١٩٦٩)، ص ص ٢١ – ٢١٦.

٦- أشارت هدى شعراوى إلى ذلك فى حديث لها مع محمد عبد الغنى حسن فى **المقتطف**، كما نوهت بذلك إيمى خير (إحدى معاصرات مى): "أحاديث تكريم لمى بعد وفاتها"، **المقتطف** (القاهرة، مجلد ١٠٠، عدد يناير ١٩٤٢)، ص ٢١، ص ٣٦. نشر محمد عبد الغنى حسن هذه الأحاديث فى كتاب بعنوان: "**مى أديبة الشرق والعروبة**" (القاهرة: عالم الكتب، د.ت)؛ وداد سكاكينى، **مى فى حياتها وآثارها**، مرجع سابق، ص ٩٣.

٧- ذكرى فقيدة الأدب النابغة مى، مجموعة الخطب والقصائد التى ألقيت فى حفلة تأبينها ومراثى الأدباء والشعراء وأقوال الصحف المحلية (القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٤٢)، ص ٩١، ص ٩٧.

٨- احتاطت كثير من الدراسات التى تؤرخ للأدب أو النقد العربى الحديث بتذييل عناوينها بـ "فى مصر"، حتى تقتصر الدراسة على المصريين، غير أن شبه الجملة "فى مصر" تفيد ظرفية مكانية تتسع لتشمل كل ما تم إنجازه فى هذا المكان المحدد بغض النظر عن هوية أصحاب هذا الإنجاز، وينطبق هذا على فترة

النهضة العربية على وجه حيث الخصوص احتضنت البيئة المصرية كثيرا من غير المصريين الذين أسهموا فى صنع هذه النهضة. لم يذكر شوقى ضيف مى فى تأريخه للأدب العربى المعاصر فى مصر، وكذا فعل عمر الدسوقى فى كتابه، **فى الأدب الحديث**، وأحمد هيكل فى **تطور الأدب الحديث فى مصر**؛ ومن الملاحظ أن أنيس المقدسى أشار فى كتابه: **الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث** إلى مى إشارة مقتضبة، ذكر فيها أنها كانت من ألمع المترسلات والخطيبات، ثم قدم تعريفا بها وبمؤلفاتها فى كتابه: **الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة** (بيروت، دار العلم للملايين، ط ١٩٨٤)، ص ص ٤٦٨– ٤٨٤.

٩- على سبيل المثال: عز الدين الأمين، **نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر** (القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٠)؛ محمد زغلول سلام، **النقد الأدبى الحديث فى مصر، أصوله واتجاهات رواده** (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)؛ إسحق موسى الحسينى، **النقد الأدبى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين** (القاهرة: معهد الدراسات العربية، ١٩٦٧)؛ وداد سكاكينى، **مى فى حياتها وآثارها**، سبق ذكره، ص ص ٩٢– ٩٦.

١٠- إبراهيم عبد القادر المازنى، **حصاد الهشيم** (القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٢٤)، خصص المازنى مقالا بعنوان "الواجب" للحديث عن كتابى مى **"الصحائف"**، **"ظلمات وأشعة"**، لكنه لم يتعرض لنقد الكتابين، واكتفى بالإشارة إليهما فى بداية مقاله، ثم تحدث عن موضوع آخر هو "فلسفة الواجب" – على حد تعبير محمد مندور – وقبل أن يختتم المقال بسطور قليلة عاد ليشير إلى كتابى مى إشارة فيها مجاملة فاترة ومتكلفة. وقد عبر المازنى

عن ندمه على ذلك بعد وفاة مى فى حديثه مع محمد عبد الغنى حسن فى **المقتطف**، مجلد ١٠٠، ص ٦١. غير أن "ندمه" يشتمل على التعميم وإساءة الفهم والتحيز الذكورى الواضح، وقد عرض محمد مندور فى كتابه **النقد والنقاد المعاصرون** لموقف المازنى في مقال "الواجب" من مى وأرجعه لكراهيته ونفوره من صالونها. ومن اللافت أن محمد مندور لم يشغل بمتابعة كتابات مى – فى حدود ما أعرف – بشكل ما. محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، د.ت)، ص ص ١٧٩ – ١٨٠. حول متابعة بعض معاصريها لدراستها عن "باحثة البادية"، يمكن الرجوع – على سبيل المثال – إلى جبر ضومط، المقتطف، مجلد ٥٧، ص ٥٠.

١١- عباس محمود العقاد، **مطالعات فى الكتب والحياة** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧)، ص ص ٢١١- ٢١٢. قال العقاد عن مى: فلا عصبية ولا خصومة، ولا إلحاح فى رأى من الآراء، بل هنالك غصن الزيتون مرفوع للجميع، وراية السلام مرفرفة فى كل مكان، والمخالف له التحية والحظوة مثل ما للموافق، أو هى ابتسامة واحدة يظفر بها المخطئ، والمصيب، لأن للمخطئ حقا فى أن يخطىء، كما أن للمصيب الحق فى أن يصيب.

١٢- للباحثة دراسة قيد النشر، بعنوان **كتابة النساء على كتابة النساء: مى زيادة وباحثة البادية**، تعرض لنقد مى زيادة لآثار باحثة البادية (ملك حفنى ناصف). قدمت هذه الدراسة فى مؤتمر عقدته جماعة "ملتقى المرأة والذاكرة" فى القاهرة (١٧-١٨ أكتوبر ١٩٩٨) بمناسبة ذكرى وفاة ملك حفنى ناصف.

١٣- طبع كتاب **عائشة تيمور** لمى زيادة مع مقدمات – لعدد من الكاتبات والكتاب – لديوان **حلية الطراز** لعائشة تيمور بإشراف

لجنة نشر المؤلفات التيمورية، (القاهرة، مطبعة دار الكتاب العربى، ١٩٥٢)، ثم أعيد نشر الكتاب مرة أخرى: (القاهرة: دار الهلال، ١٩٥٦). ثم نشرته مرتين فى بيروت مؤسسة نوفل. وسوف أعتمد على الطبعة الثانية الصادرة ١٩٨٣.

١٤- مى زيادة، **عائشة تيمور، شاعرة الطليعة** (بيروت، مؤسسة نوفل، ط ٢ ١٩٨٣)، ص ١٣٣.

١٥- مى زيادة، **كلمات وإشارات** (القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٢)، ص ٢٦٠ وما بعدها.

١٦- أشارت مى فى السانحة الأولى من كتاب **سوانح فتاة** إلى مغالاة المفكرين فى فصل المرأة عن النوع الإنسانى الذى كادوا يحصرونه فى الرجل؛ **سوانح فتاة** (القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٢)، ص ٣.

١٧- أشير هنا إلى أول مجلة نسائية أسستها امرأة، هى مجلة **الفتاة** لصاحبتها هند نوفل، صدر العدد الأول منها فى ٢٠ نوفمبر ١٨٩٢، وقد أخذت على عاتقها منذ العدد الأول الدفاع عن حقوق النساء والتعبير عن أفكارهن، والبحث فى آدابهن والمطالبة بمساواتهن مع الرجال، فضلا عن حفزهن إلى الكتابة. وقد توالى ظهور الصحف النسائية بعد ذلك، وكان من أبرزها صحيفة **فتاة الشرق** لصحابتها لبيبة هاشم التى صدرت ١٩٠٦.

١٨- **عائشة تيمور**، ص ١٢٨.

١٩- نفسه، ص ١٣٠.

٢٠- نفسه، ص ١٦٢.

٢١- **سوانح فتاة**، ص ص ٢-٣.

٢٢- **عائشة تيمور**، ص ص ٩٨-٩٩ ولها رؤية أخرى للشعر بعد حوالى عشر سنوات، **كلمات وإشارات**، ج٢، ص ١٥٩، ص ٩٩.

٢٣- نفسه، ص ص ٧٤-٧٧.

٢٤- نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.

٢٥- نفسه، ص ١٦.

٢٦- نفسه، ص ٨٠.

٢٧- شوقى ضيف، **الأدب العربى المعاصر فى مصر** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣)، ص ص ٦٣-٦٤.

٢٨- طاهر الطناحى، أطياف من حياة مى، ص ص ٨١-٨٢، **كلمات وإشارات**، ج٢، ص ١٠٥.

٢٩- **عائشة تيمور**، ص ص ٩٩-١٠٠.

٣٠- نفسه، ص ١٢٦.

٣١- نفسه، ص ١٠٠.

٣٢- نفسه، ص ١٠٠ . وتستوقفنى ترجمة مى لمصطلح Romantique بـ "روائى"، هل تقصد أن شعر عائشة الذاتى الذى انفلت من التقليد كان ذا سمة غنائية؟.

٣٣- نفسه، ص ١٢٨.

٣٤- نفسه، ص ٧٢.

٣٥- نفسه، ص ص ١٣-١٤.

٣٦- نفسه، ص ص ١٠٧.

٣٧- نفسه، ص ص ١٣٣-١٣٤.

٣٨- نفسه، ص ص ٧٠-٧١.

٣٩- نفسه، ص ص ١٢٤.

٤٠- عباس محمود العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط٣، ١٩٦٥)، ص ١٥٠.

٤١- نفسه، ص ١٥١-١٥٢.

٤٢- **عائشة تيمور**، ص ١٧.

٤٣- المرجع السابق، ص ص ١١٨-١١٩.

٤٤- نفسه، ص ١٢٨.

٤٥- نفسه، ص١٦٢.

٤٦- نفسه، ص ١٦٥.

٤٧- نفسه، ص ١٦٢.

٤٨- نفسه، ص ١٥٨.

٤٩- نفسه، ص ١٥٩.

٥٠- نفسه، ص ١٥٢، ص ١٥٧.

٥١- نفسه، ص ١٦٥.

٥٢- محمد يوسف نجم، **القصة فى الأدب العربــى الحديــث** (١٨٧٠-١٩١٤) (بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٦).

٥٣- **عائشة تيمور**، ص ص ١٧٠- ١٧١.

٥٤- **سوانح فتاة**، ص١، نشرت هذه السانحة قبل ١٩١٢.

٥٥- **سوانح فتاة**، ص ص ٢-٣.

٥٦- **عائشة تيمور**، ص ١٣٤.

٥٧- المرجع السابق، ص ١٣٤.

٥٨- المرجع السابق، ص ١٣٤.

٥٩- لمرجع السابق، ص ١٣٤.

٦٠- نفسه ص ١١٩، ص ١,٣٤، مى زيادة "لم تمت عائشة" **المقتطـف** (القاهرة، مجلد ٦٨ يناير ١٩٢٦)، ص ٣٩: **نصـــوص خـــارج المجموعة**، مرجع سابق، ص ١٠٧.

٦١- **عائشة تيمور**، ص ١١٣ وما بعدها، أيضا ص ١٤٥ وما بعدها.

٦٢- **كلمات وإشارات**، ج٢، ص ١٦٤.

٦٣- المرجع السابق، ص ص ١٦٤ – ١٦٥.

بحثاً عن بلاغة نسائية
فى
كتابة النساء على كتابة النساء
"مى زيادة وباحثة البادية"*

منذ أن روجت الصحافة النسائية فى أواخر القرن التاسع وأوائل القرن العشرين لمبدأ أن تكتب المرأة بنفسها عن نفسها(١) بهدف تأسيس وعى نسائى مستقل، ارتبطت الكتابة لدى المرأة العربية بخطاب تحررها من وضعها المتدنى الذى كان يفرض عليها التبعية المطلقة للرجال والحرمان من التعليم والعزلة التامة عن دوائر الثقافة والمعرفة، وبالتالى عجزها عن مناقشة قضاياها بنفسها.

وفى الوقت الذى كان يمثل فيه دخول المرأة عالم الكتابة مظهراً من مظاهر تحديث المجتمع العربى، فإنه كان يعد – أيضاً – نقضاً للثقافة العربية القديمة المعادية للمرأة بوجه عام والمحرضة على منعها من الكتابة (٢) بوجه خاص، وليس من

---

* مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٢٦، ١٩٩٩.

نافلة القول الإلحاح على أن وعى المرأة العربيـــة بوضعيتـــها المتدنية وحقوقها المسلوبة قد بدأ قبل دعوة قاسم أميـــن إلـــى تحريرها فى كتابيه: **تحرير المـــرأة** ١٨٩٩، **المـــرأة الجديـــدة** ١٩٠٠، ذلك أن عائشة تيمور ١٨٤٠ - ١٩٠٢ بدأت تمـــارس الكتابة نثراً وشعراً فى وقت مبكر جـــداً (١٨٨٧) [٣]، وكـــان وراء نزوعها إلى الكتابة طموح مستتر لامتـــلاك شـــىء مـــن خطاب القوة، يدعمه سعيها الواضح إلى هجر الأدوار التقليديـــة التى فرضها المجتمع الذكورى على المرأة. لقد رفضت عائشـــة تيمور التربية التقليدية للبنت، التى كانت تقتضى غرسها فـــى أعمال المنزل وإعدادها لزوج المستقبل، وخاضت معركة أمـــها من أجل تحقيق حلمها فى أن تتعلم وتكتب فى وقت عـــزّ فيـــه ذلك بالنسبة إلى قريناتها. ومن ثم كانت دعـــوة عائشـــة فـــى مقالاتها المبكرة إلـــى ضـــرورة تعليـــم المـــرأة ومســـاواتها بالرجال[٤].

وحين كانت عائشة تيمور تحقق إنجازها، شـــغلت زينـــب فواز (١٨٦٠- ١٩١٤) بإعداد كتابها **"الدر المنثور فى طبقـــات ربات الخدور"** الذى أسست فيه لذاكرة نسائية، إذ استعادت فيـــه تراجم نسائية منذ العصور السحيقة حتى عصر عائشة تيمـــور، وكأنها كانت تسعى لدعم الخطاب النسائى الذى بدأ يشق طريقه ويحتل حيزاً خاصاً به فى عالم الكتابة.

ثم جاءت ملك حفنى نـــاصف (باحثـــة الباديـــة، ١٨٨٦- ١٩١٨) رائدة من الرائدات اللاتى مارسن الكتابـــة - المقـــال أساساً- من أجل النهوض بالمرأة ودفعها لأن تكون مشـــاركة للرجل فى بناء مجتمع عصرى جديد. فليس من قبيل المصادفة

أن تكرس ملك حفنى ناصف مقالاتها ذات الطابع الاجتماعى لمناقشة أوضاع المرأة وعلاقتها الشائكة بالرجال فى ذلك العصر، تلك المقالات التى كانت تنشر فى "**الجريدة**" ثم نشرت فى حياة ملك (١٩١٠) في كتاب "**النسائيات**"، وقدم لها أحمد لطفي السيد، الذى كان يرأس تحرير الجريدة. وليس مصادفة أيضاً أن يحمل كتاب ملك عنوان "النسائيات"، فهذا العنوان ينطوى على أكثر من دلالة، لعل أهمها أنه يعكس ذلك المناخ العام الذى كان مستجيباً لمشاركة المرأة فى تناول قضاياها الخاصة التى تتعلق بالزواج والأسرة والتعليم والعمل.

كرست ملك كتابتها للنظر فى أحوال المرأة المصرية وانتقاد وضعها والمناداة بحقوقها فى التعليم والعمل، وإن لم يقتصر ما تركته من آثار على هذه المقالات، حيث كانت محاضراتها وخطبها فضلا عن رسائلها إلى "مى زيادة" تعرض لقضية المرأة.

وكانت دعوة المرأة للكتابة فى ذلك الوقت دعوة مفتوحة استجابت لها النساء الكاتبات، وكان إنجازهن يصب فى ثلاثة روافد أساسية، أولها المحاضرات والمقالات والرسائل التى كانت تعرض بشكل مباشر لقضايا تتعلق بوضع المرأة وتحررها. وثانيها الكتابة الإبداعية ولا سيما القصصية والروائية . ولم تكن هذه الكتابة الإبداعية النسائية تستهدف التسلية أو الإثارة، وإنما كانت أيضاً تخدم الخطاب النسائى التحررى بالأساس (٥). أما الرافد الثالث، الذى يعد أكثر دعماً لخطب التحرر – فى تصورى – فهو ما يمكن أن أسميه بكتابة المرأة على كتابة المرأة أو "كتابة النساء على كتابة النساء"،

ومن أهم رائداته مى زيادة (١٨٨٦- ١٩٤١) المعاصرة لملك حفنى ناصف.

وكتابة مى زيادة على كتابة النساء شملت الرائدات قبل ملك حفنى ناصف وبعدها، مثل عائشة تيمور (١٨٤٠ - ١٩٠٢)، ووردة اليازجى (١٨٣٨- ١٩٢٤). وظل تقليد كتابة المرأة على كتابة المرأة تقليداً مستمراً على الرغم من الانقطاع الزمنى الطويل، حيث كتبت وداد سكاكينى دراسة مستقلة عن مى زيادة، كما كتبت دراسة تتناول عدداً من النساء العربيات المبرزات فى المجال الإبداعى والفكرى والاجتماعى والسياسى[٦]. ومن اللافت أن باحثة معاصرة هى عائشة عبد الرحمن قد التفتت إلى أهمية أن تخصص دراسة للمرأة الشاعرة فأنجزت كتابها "**الشاعرة العربية المعاصرة**" وطرحت أسئلة مهمة يبدو أنها كانت مثارة فى بداية ستينيات هذا القرن العشرين حول الإبداع النسائى وخصوصيته. وإن بدا لى أن وداد سكاكينى قد سبقت عائشة عبد الرحمن فى طريقها لهذه التساؤلات فى نهاية الأربعينيات كما يظهر بوضوح فى كتابها **إنصاف المرأة** [٧]. وعلى أية حال فإن مجال "كتابة النساء على كتابة النساء" لمّا يزل فى حاجة إلى متابعة وتنقيب.

وعناية النساء منذ ذلك الوقت المبكر بكتابة النساء وبإنجازهن بصفة عامة أمر له أهميته ودلالته، لأنه لا يشير فقط إلى وعى هؤلاء الرائدات بالحساسية الخاصة بالمرأة فى قراءتها لإنتاج المرأة، وإنما لأن هناك همّاً مشتركاً يجمع هؤلاء النسوة، وهو النهوض بالمرأة وإبراز إنجازها أولا بأول، حفزاً لتحقيق هذه النهضة النسائية وتأكيد حضورها.

ومن المثير – أيضاً – أن بعض رجال هذه الفترة كان لهم دورهم في دفع النساء للقيام بهذا الدور، بدءاً من أحمد لطفي السيد الذي نشر مقالات ملك، ثم قدم لها حين أصدرت في كتاب، ونهاية بكتابة مي زيادة النقدية عن "باحثة البادية" التي كانت بدعوة من يعقوب صروف، حيث نشرت في فصول متتابعة في مجلة **المقتطف**، ثم طبعت – بعد ذلك – في كتاب أصدرته مطبعة المقتطف في ١٩٢٠ وقد قدم لها يعقوب صروف بمقدمة طويلة وقيمة. في هذا الإطار جاءت دراسة مي زيادة لكتابة ملك حفني ناصف مؤسسة لرؤية نسائية لكتابة النساء.

في هذا الكتاب (باحثة البادية، بحث انتقادي) خصصت المؤلفة فصلا من فصوله – جعلت عنوانه المرأة – لتحديد بعض سمات الأنوثة كما رأتها في ملك، ويعد هذا الفصل ثاني فصول دراستها بعد الفصل الأول التمهيدي الذي وضحت فيه كيف عرفت "ملك"، وتلا هذا الفصل ستة فصول استوعبت زوايا شخصية ملك وتوجهاتها ونشاطاتها المتعددة: المسلمة، المصرية، الكاتبة، الناقدة المصلحة..ثم ختمت "مي" دراستها بفصل أكدت فيه تمايز الذات النسائية من خلال مقارنة أقامتها بين ملك – بوصفها امرأة، وقاسم أمين بوصفه رجلاً. وقد ألحقت بالدراسة مجموعة من الرسائل المتبادلة بينها وبين ملك، كانت موضع عناية المؤلفة في هذا الكتاب، فضلا عن بعض كلمات "مي" التي ألقتها في تأبين صاحبتها.

ما طرحته "مي" في كتابها عن ملك يقوم على وعي بالاختلاف في وجهة النظر بين المرأة والرجل، يبدو هذا في

إلحاحها على أهميـــة أن تتنـاول المـرأة مشـاكلها بنفســها لخصوصية وعيها بذلك دون الرجال. وقد كشفت "مى" عن هذا التصور فى رسالة من رسائلها إلى ملك قبل أن تتعر ف بـــها. كتبت مى:

"علاقتنا مستعصية لا يشـفيها إلا طبيـب يعرفـها، والمـرأة بعلـة جنسها أدرى، فهي تستطيع معالجته" [٨].

ومن ناحية أخرى، نزعت "ملك" إلى تحقيق مطلب أساسى هو الاستقلال "بإرادة نسائية"، تختار وتقرر ما يرضى قناعتـها، عبرت ملك عن ذلك فى ردها على إحدى رسائل مى:

"إذا أمرنا الرجل أن نحتجب احتجبنا، وإذا صاح الآن يطلب سفورنا أسفرنا، وإذا أراد تعليمنا تعلمنا ، فهل هو حسن النيـة فى كل ما يطلب منا... ليدعنا الرجل نمحـص آراءه، ونختـار أرشدها، ولا يستبد فى تحريرنا كما استبد فى استعبادنا، إننـا سئمنا استبداده" [٩] .

من هنا كان نزوع ملك ودعوتها إلى استقلال المرأة يدعـم وعى "مى" التى عبرت عن فضل ملك "الكاتبة" عليها مرتيـــن، قارئة وكاتبة. أما فضل ملك الكاتبة على "مى" قارئة، فلخصتـه "مى" فى أن صاحبتها قد أطلعتـــها علـــى مشـكلات النســاء وقضاياهن التى كانت تجهلها حين قرأت كتابـــها "النســائيات" لأول مرة فى عام ١٩١٤. كما وضحت "مـــى" فضـل ملـك "الكاتبة" عليها "كاتبة" فى أنها حفزتها - بعد وفاتـــها - علـــى تأليف أول كتاب لها باللغة العربية، وأول كتاب تكتبه امرأة عن امرأة، وخصوصاً أن الرجال لم يشغلوا بالكتابة عن النساء[١٠].

وعلى هذا تناولت "مي" خطاب ملك بوصفه خطابا نسائياً يناقش مشاكل النساء وقضاياهن، وهو في الوقت نفسه مستقل عن الخطاب السائد (الذكوري)، لأنه مؤسس على وعي بالذات الأنثوية المطموسة وغير المعبرة عن نفسها. من هنا كان سعي "مي" إلى تحديد خصائص هذا الخطاب عبر مدخل كان يفرض نفسه، وهو مدخل أنثوي / نسائي، حيث طرحت الأنوثة / النسائية في مقابل الذكورة/ الرجالي.

وبعبارة أخرى، استهدفت "مي" في دراستها تأكيد استقلال الذات النسائية بوصفها وجها للذات الإنسانية التي لا تقتصر على الرجل وحده، من هنا كان تأكيدها خصوصية وعي المرأة في تبنّيها لمشاكلها وقضاياها، واهتمامها الخاص بتقصي سمات الاختلاف، اختلاف كتابة ملك/ المرأة عن كتابة الرجل. وتبدو عنايتها بهذا الاختلاف من مقدمة كتابها، حين تشير إلى أن "المزاج النسائي" أو "الجنس النسائي" كان عنصراً من عناصر تكون "طبيعة" باحثة البادية السريعة الانفعال ونوع إدراكها. لقد شغلت "مي" بمحاولة الإمساك بما يحدد الهوية الأنثوية والسمات الأسلوبية التي تتحقق في كتابة ملك. كما لفتت "مي" الانتباه إلى أن معاناة المرأة لها دورها في تشكيل وعيها، وأن عين المرأة ذات حساسية خاصة في التقاط ما يهم بنات جنسها ويمس كيانها الإنساني [١١] . من هنا نبهت إلى قلم المرأة ذي الحساسية المتميزة.

والسؤال الأساسي الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف رأت "مي" الاختلاف بين كتابة المرأة وكتابة الرجل؟ وهذا السؤال يثير أسئلة أخرى من مثل: كيف استطاعت أن تحدد سمات

للأنوثة فى الكتابة؟ وهل تمكّنت من الوقوف على بلاغة خاصة بكتابة النساء؟

حين رأت "مى" أن الكتابة من أكثر الفنون دقة وعسراً، فإنها كانت تهدف إلى تقييم كتابة ملك حفنى ناصف بوصفها إنجازاً إبداعياً فى حد ذاته، على الرغم من أنها كتابة اجتماعية (إصلاحية). أسهبت "مى" فى كتابتها عن سحر الكلمة وتأثير الألفاظ وقدرتها على الوصف والتصوير وبعث حياة متنوعة متقدة بـ "ثورة الشعور" "وهيجان الغضب" وأنين الشكوى ورنين النجاح والظفر، وكذلك قدرة الألفاظ على الانتقال من الفرح إلى الحزن والتحنان. عندما أشارت إلى هذه الإمكانات التى تحققها الكتابة الأدبية فإنها كانت تقصد مزايا الكتابة عند كاتبة بعينها هى ملك حفنى ناصف. وتقدير "مى" لكتابة صاحبة "النسائيات" أنها تستنفد كل الطاقات الممكنة للكتابة من أجل إحداث التأثير الذى تراه سبيلاً للإقناع بضرورة ما تدعو إليه من إصلاح اجتماعى لحال المرأة وقتها. ومن هنا فبلاغة الكتابة – لدى مى – فيما تثيره من أحاسيس وانفعالات وما تحدثه من تأثير.

والأساس فى إكبارها لكتابة ملك أنها مشحونة بالانفعالات، لأنها تصدر عن القلب (أو الوجدان أو الشعور)، وهى لا تجدد غضاضة فى أن تكون كتابة ملك الإصلاحية كتابة أدبية مؤثرة مصدرها "العواطف المسحوقة" على حد تعبيرها.

"ماذا عسى ينفع الحديث، إن لم يكن مصدره القلب؟ وما قيمة الإصلاح، إن لم يكن ناشئاً عن إدراك تكوّن ليس فى العقل وحده، بل فى العواطف المسحوقة"(١٢).

من هذه الزاوية رأت "مى" كتابة ملك كتابة أنثوية / نسائية، وقد جعلت الإحساس بالمعاناة جسراً للوعى النسائى لديها، كما أكدت "مى" هذه السمة الأنثوية فى كتابة ملك بحكم عام تصدره فى قولها: "ترتسم المرأة فى كل كلمة تخطها الكاتبة، وما هى إلا امرأة فى البدء وامرأة بالتالى وامرأة دائماً"[١٣] .

ولكن كيف بدت كتابة ملك كتابة امرأة فى نظر مى؟. مما لا شك فيه أن نظرة مى لكتابة ملك كان يحكمها – ويوجهها – وعيها بالمواصفات التى تراضى عليها المجتمع (الذكورى) وتقضى بإقصاء المرأة وتهميشها وحرمانها من حق تقرير مصيرها بنفسها، وبالتالى من حق التعبير عن ذاتها، كما كان يدفعها – أيضاً – حماس امرأة لديها رغبة واضحة فى البحث عن إمكانات تميز الكتابة النسائية، وهو أمر شغلت به بعد ذلك فى تناولها لشعر عائشة تيمور. من هنا سيكون السؤال عن معنى الأنوثة فى كتابها عن "باحثة البادية" هل كانت تقصد المعنى الثقافى المؤسس على وضعية المرأة الاجتماعية الدونية وهامشيتها التى جعلتها فاقدة القدرات والكفاءات... إلخ؟ أم أن هذه الأنوثة ترتد فقط إلى التمايز البيولوجى بين المرأة والرجل، والذى يستتبعه مجموعة من الصفات الطبيعية الملازمة لها واللصيقة بها بوصفها أنثى؟ باختصار، هل كانت تعنى بالأنوثة بما هى منظومة من السمات المحددة ثقافياً [١٤] ، والتى يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر أم أنها مجرد مسألة بيولوجية؟.

تقوم أنثوية / نسوية كتابة ملك – فى رأى مـــى – علـــى العاطفة والانفعال – وهو ما مهدت له سابقاً – لأنها تصدر عن معايشتها التجربة وإحساسها العميق بمشاكل المـــرأة ومآســـيها دون أن تستند على رؤية تنظيرية ما، وبعبارة أخرى، تذهـــب "مى" إلى أن كتابة "ملك تتسم بالخطابية والانفعالية لأنها تعتمـد على معاينة الواقع والانفعال به فقط، لأنها – فى رأيها – كاتبـة لم تدون أفكارها إلا تحت التأثير وفى ساعة الانفعال، ومن هنـا تلح "مى" دائماً على السمة الانفعالية والعاطفية، بمعنى أن كتابة ملك ليست وليدة فكرة أو ناتجة عن الملاحظة والتنقيب علـــى حد قولها.

ومن أهم مقالات ملك التى عرضت لها "مى" فى كتابـــها، مقال عن "تعدد الزوجات". ولا تخفى أهمية إثارة ملـــك لـــهذا الموضوع واهتمامها به بالنسبة إلى الكتابـــة وإلـــى الحركـــة النسائية فى ذلك الوقت، الذى كانت تشق فيه طريقها نحو إعادة النظر فى أمور تخص الزواج والأسرة من وجهة نظر نسـائية – فلم تكن المرأة حتى وقت ملك قد مارست الكتابة بشكل متسع لا فى هذا الموضوع ولا فى غيره. ومـــن اللافـــت أن "مـــى" عبّرت عن حزنها وعجزها لعدم استيعابها تماماً لمعنى وجـــود "الضرة" أو تعدد الزوجات – لأنها مسيحية – وأنه على الرغـــم من تفهمها وتعاطفها – بقلبها النسائى [١٥] – مع هذه المشـــكلة، فإنها تظل بالنسبة إليها أمراً خيالياً. ومع هذا فقد تحمست مـــى بشكل ملحوظ فى دفاعها عن الطريقة التى كتبـــت بـــها ملـــك رأيها، حين اعترض على صياغتها أحد قارئيها مـــن الرجـــال مستهجنا المبالغة البيانية التى اعتمدت عليها ملـــك، وسـأورد

النص الذى كتبته ملك وعلّقت عليه مى، ثم أعقبه بنص مى نفسها. كتبت "ملك" فى مقالها عن تعدد الزوجات:

"إنه لاسم فظيع (تعدد الزوجات أو الضرائر)، تكاد أناملى تقف بالقلم عن كتابته، فهو عدو النساء الألد وشيطانهن الفرد. كم من برىء ذهب ضحيته، وسجين كانَ أصل بليته، وإخوة لولاه لما تنافروا ولا تناثروا ففرقهم... إنه لاسم فظيع ممتلئ، وحشية وأنانية. كم أحرج رجلا وعلمه الكذب فأفسد عليه خلقه، وكم بذر مالا كان يعده البعض رزقه، وكم أحفظ قلب والد على ولد وكم علّم الوشاية والحسد. فإذا ما لهوت أيها الرجل بعرسك الجديد، فتذكر وراءك بائسة تصعد الزفرات يتساقط من مآقيها أمثال لؤلؤ عرسك، ولكنه صهرته نار الحزن، فظهر سائلاً، واخش الله فى صغار يبكون لبكائها، علمتهم الحزن فاستعاروا يواقيت عرسك أعيناً. أنت تقرع سمعك الطبول والمزامير، وهم لا يسمعون إلا دق الحزن فى طبول آذانهم، وكانوا من قبل ذلك جذلين" (١٦).

كتبت "مى" معقبة على هذا النص:

"قد ينظم الشاعر هذه الزفرات أبياتاً عامرة، وقد يطلعك العالم الاجتماعى من سلسلة علله ومعلوماته، مثبتاً لك شر تعدد الزوجات. ولكن قلما تجد فى قصيدة ذاك وأبحاث هذا تأثيراً يهز نفسك، كما تفعل هذه السطور القلائل. ليس ما قرأته هنا بمنحدر من الفكر أو بناتج عن الملاحظة والتنقيب. بل هو اضطراب قلب جالت فيه المرارة مكونة آفات ما لبث القلم أن وقعهن على وفق ضربات القلب الخافق. إن هذه الفقرة لا يكتبها إلا قلم امرأة"(١٧).

لم تحدد "مي" – في هذا التعقيب – سمات أسلوبية معينة للكتابة عند ملك، ومع هذا فهي تثير فكرة مهمة مفادها، أن مستوى الوعي (ونوعه) هو الذي يحدد بلاغة الكتابة، وعليه فكتابة المعاناة التي لا تعتمد على رؤية نظرية أو تصور محدد متماسك تدور في إطار الصياغة الإنشائية الهادفة إلى إحداث تأثير (هذه النفس) في نفس المتلقي، إلا أن "مي" قصرت هذا التصور على كتابة المرأة فقط، فقرنت العاطفة والانفعال "بالمزاج النسائي" و "الجنس النسائي" و"الطبيعة النسائية"، وتعاملت مع الكتابة النسائية بوصفها صدى مباشراً لانفعال أو إحساس أنثوي مرير، وكانت مي قد قدمت لنص ملك السابق بقولها: "وإذا طرقت موضوعاً – تهتز له طبيعتها النسائية من أقصاها إلى أقصاها – سمعت منها هذه اللهجة الخلابة"، ثم ختمت تعقيبها على النص نفسه بقولها: "إن هذه الفقرة لا يكتبها إلا قلم امرأة".

وطرح "مي" لتعبير "الطبيعة النسائية" يشير إلى معنى للأنوثة سيكون هو المهيمن لديها، حيث يحيل استخدامها لهذا التعبير إلى الفارق البيولوجي الذي يميز المرأة عن الرجل، وما يترتب عليه من سمات وصفات طبيعية (غريزية) ثابتة ملازمة للمرأة، مثل قوة الانفعال أو قوة الشعور. ومن هنا يصبح قلم المرأة الذي تشير إليه مرهوناً بهذه الطبيعة النسائية وموجّهاً بها.

غير أن السؤال عن اتخاذ ملك حفني ناصف هذه الطريقة البيانية المؤثرة في الكتابة يظل مطروحاً. هل طبيعة المرأة وراء هذه الطريقة الإنشائية الخلابة كما تقول مي؟ أم هو

الوعى الناتج عن المعاناة فقط دون الفكر أو التصوير النظرى المحدد الذى يدعمه، كما أشارت فى سياق حديثها عن معاناة ملك واستيعابها لوضعية المرأة وتهميش الرجل لها؟ والحقيقة أن وعى "مى" ذاتها كان يتردد بين تصورين للأنوثة، الأول يكاد ينحصر فى المعنى البيولوجى "الطبيعى" والآخر يرتد إلى التمايز الاجتماعى والثقافى والنفسى، الذى تفرضه التنشئة الاجتماعية والثقافية للمرأة، وإن كان هذا التردد يتم فى معظم الأحيان لصالح المعنى الأول، كما سيتضح فيما بعد.

ويبدو لى أن انتحاء ملك حفنى ناصف هذه الطريقة فى الكتابة يمثل نوعاً من التحايل، وهو تحايل الكاتبة التى تستشعر ضعفها وعجزها إزاء الخطاب السائد والأقوى. ويتجلى هذا فى اعتمادها على بلاغة الصياغة، وفى استخدامها صيغ التوكيد والتكثير فى مفتتح مقالها، فضلا عن التصوير البيانى القائم على تمثيل دموع الزوجة الأولى وعيون أولادها بلؤلؤ العروس (الزوجة الثانية) ويواقيتها، وتحتمى ملك فى هذه الصياغة البيانية، لتقنع قارئها – وهو الرجل ، فى الأساس- مستعطفة مسترحمة. وقد دفعها إلى ذلك – فى تصورى – افتقادها إلى طرح بديل لحل مشكلة تعدد الزوجات، لقد بذلت محاولتها فى الإقناع على أرضية عدم الرفض القاطع (الجذرى) لتعدد الزوجات، حيث تسلم ملك بحق الرجل فى تعدد الزوجات إذا كانت هناك أسباب مقنعة، ذلك على الرغم من وعيها بأضرار هذا التعدد وقناعتها بضرورة محاربته. من هنا لجأت ملك إلى الصياغة البليغة التى استشعرت فيها "مى" "الأنين" أو "الأنات" التى تتحول إلى "زئير".

وقد أبرزت "مي" حفاوة ملك – في كتابتـــها – بـــالتصوير البلاغي، وخاصة التمثيل الممتد وضرب المثـــل فـــي بعــض مقالاتها[١٨]، كما في رسائلها أيضاً. ويبدو اعتماد ملـــك علـــى التمثيل البلاغي الممتد والمنطوى على تفاصيل كثيرة ومتعـــددة مرتبطاً بالمهمة الإصلاحية الوعظية، التي تتطلـــب الإقنـــاع، والتي كرّست ملك مقالاتها من أجلها، وصفتها "مي" مشيدة على أرضية "الشجن الشعرى" من ناحية و "الحزن الأنثـــوى" مـــن ناحية أخرى. رأت مي أن كثيراً من مقالات ملك مكتوب بكيفية خطابية، وأن "خطبها وقعت بين الحديث المـــألوف والخطابـــة الصرفة"[١٩]، وعبّرت عن هذا في سياق تقديمها لنص ترثي فيه ملك حالها بوصفها امرأة مصلحة محبطة. كتبت "مي":

"ولا أعرف في كل ما كتبت نبذة أبدع من هذه التي تبدو فيها مقدرة مزدوجة كتابية وخطابية يختلـط بـها شيء مـن الشـجن الشعرى وكآبة المرأة الغزيرة العواطف الدامية الشعور: "يصبونـه (الماء) فينصب، ويريقونه فيختفي في الأرض ويضعونه فـي كـل آنية معوجة وملونة فيأخذ كل شيء، ويصطبغ بكل ما يراد بــه مـن الألـوان. تنخـره الطبيعـة زاريـة هازئـة، فتـارة ترفعـــه إلى السـحاب، وطـوراً تقـذف بـه إلى الأرض، وآونـة تعاكسـه بصقيعها، فيتحول برداً، وآونة تحمى عليه براكينـها، فيخـرج ملتهباً.... ثم أليس هو رمز الطاعة والامتثال يضعون فيه سـكراً فيحلو، ويذيبون به الحنظل فيمـر، ومـع ذلـك، لا يقيمـون لـه وزنـاً، ولا يعـترفون لـه بجميـل، إنـه مثلـي يـا مـي يذهـب ضياعاً"[٢٠].

ربما تبدو "مى" ابنة مخلصة للتصور الرومانسى للشعر من حيث هو تعبير عن الآلام، حيث تؤمن بأن الألم مصدر أساسى للإبداع، لأنه "مغذى الذكاء"، ومهذب الشعور ومنبه الإدراك إلى معان جمة وأساليب فكرية"[٢١] ، لكنها – فى الوقت نفسه – ترى أن المعاناة تكسب صاحبها وعياً وتمنحه المقدرة على قوة الكتابة وبلاغتها [٢٢].غير أنها تلفت النظر إلى نوع خاص من الحزن هو الأنثوى (كآبة المرأة الغزيرة العواطف...) بوصفه مصدراً أصيلاً لوعى ملك / المرأة: "لقد فعل الحزن هنا ما يفعله فى كل نفس صالحة، فكان اليد المنبهة الخصب الجانية الخيرات..." [٢٣]. كان حزن ملك – فى رأى مى – حافزاً قوياً إلى مناداتها بضرورة إصلاح حال المرأة فى مجتمع تسوده مواضعات استغلالها واستلابها وتهميشها وإحباطها، وبدت خصوصية حزن المرأة – هنا – وليدة الظرف الاجتماعى الذى تتعرض له المرأة دون الرجل، وعلى هذا لا تخرج هذه الكآبة الأنثوية عن كونها صفة مكتسبة طالت امرأة ذات تركيب خاص مثل ملك.

كما تلفت مى الأنظار إلى وسيلة بلاغية أخرى اعتمدت عليها ملك فى كتابتها الإصلاحية، وهى التهكم الذى لا مرارة فيه واللجوء إلى النكتة. وقد نسبت مى طريقة ملك التهكمية إلى الظُرف المصرى [٢٤]، وغالباً ما يكون الرجل هو مدار تهكم ملك من ذلك – على سبيل المثال – ما ذكرته فى مقالها عن تعدد الزوجات.

"فما أقدر زوج الضرتين على التفنن! ولو أنصفوا لعينوا زوج كل اثنتين سياسياً أو ناظراً للمستعمرات! (ولكن الذى يؤسف له أنا ليس لنا مستعمرات)" [٢٥].

والطريقة التهكمية التى انتقدت بها ملك الرجل تبدو وطيدة الصلة بالحديث اليومى المعتاد (المألوف)، ولهذا نسبتها مى إلى ما أسمته بالظرف المصرى، إلا أن استخدام ملك لهذه الطريقة يبدو استمراراً لاستخدام التحايل بمعنى أنها وسيلة أخرى للتأثير والضغوط والإقناع، حيث تتوارى خلف النكتة، لا سيما أنها تعرض بالرجل (المسيطر) سواء كان زوجاً أو أباً.

والملاحظ أن طريقة ملك فى الكتابة تتحول إلى المباشرة والتحديد وتتجنب الصياغة البيانية والتعبيرات الإنشائية فى مواضع أخرى من كتابتها، ويظهر هذا بوضوح عندما يكون لها وجهة نظر محددة المعالم والشروط، كما يبدو فى كلمتها التى ألقتها فى نادى حزب الأمة، وأنهتها ببنود الإصلاح التى تلخص مشروعها الإصلاحى، وفى هجومها على مدارس الراهبات ومراقصة النساء .. إلخ.

وبدا أن ملك فى تناولها لهذه الموضوعات قد استمدت قوة خطابها ووضوحه ومباشرته من استنادها إلى الشرع والعرف العام والتقاليد المحافظة المبررة دينياً أو أخلاقياً، فلم تكن الصياغة لديها فى حاجة إلى المبالغات البيانية أو الصور التمثيلية التى استخدمتها فى سياقات أخرى كان ينقصها الحجة القوية.

إلا أن "مى" لم تلتفت – وربما لم يشغلها ذلك – إلى هذه السمة فى كتابة ملك، وإن كانت قد تصدّت لمناقشة ملك فى هذه

الموضوعات على نحو خاص، لتدلى بوجهة نظرها المتعارضة مع ما تراه صاحبتها. أما الذى شغلت به "مى" فى مواضع متعددة من خطابها الموجّه إلى الرجل، حيث الإعلان عن التمرد والإفصاح عن الشكوى، والتعبير الملح عن الضجر والاستياء من الرجل. من هنا كانت دعوة "مى" إلى نوع آخر من التحايل فى الخطاب الموجه إلى الرجل، وهو أن تستبدل ملك باستيائها وصراخاتها ما يفيد إذعانها وتسليمها، بوصف هذا الإذعان شكلا أكثر نجاحاً فى التصدى للرجل المسيطر ومقاومته. كتبت "مى" موجهة خطابها إلى ملك:

"حيث أسر إليك أمراً وقفت عليه عندما شهدت صدى مقالتك لدى جمهور القراء. اسمعى يا سيدتى الباحثة، وصونى سرى! رأيتهم جميعهم يتقبل أقوالك بنظرة الفخر وابتسامة الإعجاب، ولكنى رأيت كذلك أسيادنا الرجال.. أقول أسيادنا مراعاة... بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمرن عليهم، فكلمة أسيادنا تخمد نار غضبهم. رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون. نعم آنست ذلك فى ملامح كل من قرأ مقالك أمامى من أسيادنا الرجال.. كذلك الرجل، يسر، ويرجو، ويريد أن تشعر المرأة باستبداده ظنا منه أن الاستبداد هو السيادة، وأن هذه مقياس ذاتيته التى يريدها كبيرة. رضيت المرأة عن تلك السيادة أم تمردت عليها فى نظره سيان، بل أظنه – سامحنى الله إن كنت مخطئة – مؤثراً تمردها على إذعانها، لأنها كلما زاد تمردها زاد شعوره بالسيطرة" (٢٦)

إن دعوة مى لملك – هنا – تكشف عن ذهنية امرأة مختلفة، حين تجعل مقاومة التحيز الذكورى بالإذعان أقوى وسائل

المقاومة، وتثير – في الوقت نفسه – تساؤلا عما إذا كانت ترى أن الكتابة التي تعلن التمرد تنتهي إلى الفشل السريع، خصوصاً إذا كانت لا تحمل تصوراً بديلاً محدداً ومجاوزاً لما يراه الرجل ولا تحمل– بالتالي – تصوراً لوعي مستقبلي؟ لقد كانت مي مشغولة بالكيفية التي يمكن بها لكتابة المرأة اختراق خطاب الرجل المسيطر، ومن هنا كان اهتمامها الخاص بكتابة النساء وبصياغة خطاب نقدي يشرح، ويفسر، ويبشر، ويخطط أيضاً لإمكان وجود كتابة نسائية متمايزة، تمثل صوتاً مغايراً للصوت الرجولي "الأوحد" والمهيمن منذ الأزل. وقد حاولت "مي" أن تحقق ذلك – فيما بعد – في دراستها عن عائشة تيمور [٢٧].

غير أن "مي" في قراءتها لكتابة ملك حنفي ناصف وقعت في مزلق التعميم بالنسبة إلى المرأة، فأصبحت كتابة ملك وكأنها تمثل مطلق كتابة المرأة، وذلك حين تحدد – مي – سمات للأنوثة في مقابل سمات للذكورة، مزكية ذلك التقابل التراتبي – الذي حاولت أن تزلزله فيما بعد في دراستها عن عائشة تيمور – فرأت "مي" الرجل صاحب فكر وعقل وطموح، في حين أن المرأة مهما تمثلت الفكر، فهي لا تستطيع التحرر من إرث توارثته عبر العصور، وهو اتسامها "بقوة الشعور وقوة الحب إلى حد السمو والجلال اللذين يجعلان منها إلهة سامية[٢٨].

وضعت "مي" هذه السمات في سياق الإيجاب بالنسبة للمرأة، لأنها ترى أن قوة المرأة مستمدة من هذا السمو بحكم الإرث، ومن هنا تراها سمات ثابتة خاصة بالمرأة مطلقاً، وعلى هذا النحو تبرز الاختلاف بين المرأة والرجل، في قولها عن الرجل الموجّه إلى ملك:

"إنه إذا أجال قلمه في الخصوصيات فهو لا يستطيع البلوغ إلى نور الوجدان النسائي، لأنه يكتب بفكره، بأنانيته، بقسوته، والمرأة تحيا بقلبها، بعواطفها، بحبها" (٢٩) .

وعلى الرغم من أن "مى" تكتب عن اختلاف المرأة في سياق الدفاع عنها وإظهار تمايزها الخلاق عن الرجل، فإنها تروج لتصور سائد يزكيه خطاب الرجل دائماً - ولا يزال - عن المرأة، وهو اقترانها بالعاطفة والوجدان دون العقل والفكر. وحين تقابل "مى" بين قاسم أمين وملك حفنى ناصف، فإنها تقيم هذا التقابل على أساس التمايز المرتد إلى الهوية الجنسية: رجل/ امرأة، فتقول عن ملك:

"فطرتها نسائية تنتقد، وتنكت، وتتألم، وتشفق، وترتقى منبراً خيالياً، تخطب بالإصلاح، ثم تضحك، وتبكى، وتأتى بجميع الأقوال والحركات التى تجعل المرأة محبوبة كالطفل، بليغة كالشاعر، خلابة كالسحار".

أما قاسم أمين فهو:

"قلب تثقله العواطف الطروبة وفكر شغف بالعدل والإنصاف والحقيقة"(٣٠).

أضافت "مى" - فى قولها السبق عن ملك - تعبير "فطرة نسائية" إلى تعبيراتها السابقة: "طبيعة نسائية" "مزاج نسائى" "جنس نسائى" مما يزكى لديها ثبات الصفات التى تخلعها على المرأة، وكلها تؤكد الانفعال، والتقلب من حال إلى حال.. إلخ"، فى مقابل التوازن الرجولى. وكأن "مى" بتعميمها الذى أطلقته على المرأة كانت تكرس للتقابل التراتبى الحاد بين الرجل والمرأة (أو الذكورة والأنوثة)، وهو ما ستؤكده "مى" فى

المقارنة التى عقدتها بين قاسم أمين الرجل المصلح، الأستاذ، وملك المرأة، المصلحة، التلميذة.

ومع هذا فكتابة مى على كتابة ملك فتحت مجالا جديداً يُطرق لأول مرة فى تاريخ الكتابة العربية الحديثة، وهو تناول أنثوية الكتابة، وخصوصية هذه الأنثوية، وذلك حين طرحت تصورها عن ملك الكاتبة التى جمعت بين المزاج النسائى والذاتية الأدبية، بمعنى تفردها بوصفها شخصية نسائية أدبية. لكنها لم تتحيز لملك رغم إشادتها ببراعة صياغتها وقدرتها على التأثير... إلخ، بل حرصت على توضيح نقاط الخلاف بينهما، حين عرضت لتقييم وعى ملك بوصفها امرأة تتصدى لإصلاح حال المرأة المصرية، فكشفت عن القصور الذى اتسم به مشروع ملك الإصلاحى، بحيث بدت السمات التى نسبتها – فيما سبق – إلى كتابتها (الخطابية، الانفعالية، الأنين..) هى الشكل المجسد لرؤيتها الإصلاحية بما هى امرأة. لكن كيف فكرت ملك – بوصفها امرأة – فى إصلاح شئون المرأة من وجهة نظر مى؟.

ليس هناك أدنى خلاف بين مى وملك حول ضرورة النهوض بحال المرأة لتجاوز وضعيتها المتدنية؛ فالهمّ واحد إلى حد كبير، غير أن "مى" جعلت من خطابها النقدى (الانتقادى على حد تعبيرها) حول كتابة ملك خطاباً تحرريا، يبصر المرأة القارئة، كما يبصر المجتمع الذى تعيش فيه بما يمكن أن يعوق تحرر المرأة وتقدمها حاضراً ومستقبلاً. ذلك أن "مى" فتحت باب التفكير والمناقشة من خلال المقارنة التى أقامتها بين إصلاح ملك وإصلاح قاسم أمين، لقد وضعت قارئاتها وقرّاءها

أمام طريقين في الإصلاح، ينهج أحدهما قاسم أمين بوصفه رجلاً، أما الآخر فهو الذى اختارته ملك بما هى امرأة من ذلك الزمان. والحقيقة أن هذه المقارنة تضعنا أمام الإشكال نفسه – الذى أشرت إليه سابقاً – والذى يتعلق برؤية مى للأنوثة والذكورة ودعمها للتقابل التراتبى بين الرجل والمرأة.

وقد تكون "مى" محقة فيما يتعلق بملك، بوصفها أنموذجاً لوعى امرأة اختارت الطريق الأشد محافظة والأكثر أماناً، إلا أن اختيار ملك لا يعنى أنه يخص المرأة على الإطلاق؛ أى فى كل زمان ومكان، ومع ذلك يظل لهذه المقارنة بين قاسم أمين وملك جانبها الإيجابى، قالت مى:

"باحثة البادية تصلح كامرأة، وقيل إن المرأة أكثر تشبثاً بالماضى، وقاسم أمين يصلح كرجل، أى يرسل نظره أبداً إلى الأمام، هى تسير بتحفظ بين تشعب الأفكار الجديدة والآراء المستحدثة، وكلما خطت خطوة التفتت إلى الوراء لتتثبت من أنها تابعة السبيل الذى يربط الأمس بالغد" (٣١).

تضعنا "مى" أمام الأنوثة والذكورة مرة أخرى لتمايز بين وعى ملك / المرأة ووعى قاسم أمين / الرجل، فوعى ملك محدود منغلق على ذاته، متواضع وخائف ووجل، فى حين أن وعى قاسم أمين / الرجل مستقبلي، ومنفتح على الماضي والحاضر وعلى جميع البيئات والأمم والتواريخ، ومؤسس على اختطاط النظريات ثم تحويلها إلى واقع. وكانت مى قد انتقدت – فيما سبق – كتابة ملك بأنها محدودة لا تطلق العنان للخيال ولا تجاوز جدران الغرفة التى تسكنها؛ ذلك أن رؤيتها كانت

محصورة في البيئة الضيقة بسبب افتقادها للوعى النظرى الذى يعينها على وضع تصور لمستقبل أفضل للمرأة.

وليس هناك شك فى أن "مى" التى أصدرت هـــذا الحكـــم، كانت تعى الدور العملى الذى قامت به ملك من أجل حفز كثير من الأسر المصرية على تعليم بناتها، حيث كانت تقـــوم ملـــك بنفسها بزيارة تلك الأسر وإقناعها بذلك. كما وعت "مى" أيضـــاً ما طالبت به ملك من ضرورة مواصلة الفتيات تعليمهن حتـــى المرحلة الثانوية... إلخ؛ إلا أن مشـــــروع ملـــك الإصلاحـــى الخاص بالمرأة والارتقاء بها يبدو شديد المحافظة، الأمر الـــذى أدى ببعض كتّاب عصرها إلى وصفها بأنها "لا ينقصها ســـوى العمة لتصبح شيخاً" (٣٢) . وعلى الرغم من أن "مى" كانت تميل إلى القول بأن الفرق بين إصلاح قاسم أمين وإصـــــلاح ملـــك حفنى ناصف يبدو طفيفاً، فإنها أوضحت – بجـــلاء – فروقـــاً دقيقة بينهما تكشف عن مجاوزة الأستاذ للتلميذة.

غير أن المأزق الذى وقعت فيه "مى" أنها قرنت اختيـــــار ملك بنوعها النسائى، ولم تطرح سؤالاً عن السبب فى انتمـــــاء ملك للمحافظة الشديدة، وما إذا كانت المسألة تتعلـــق بطبيعـــة المرأة أم بالتكوين الثقافى والمعرفى لملك، فضلاً عن تنشـــئتها الاجتماعية والصعوبات التى كانت تواجهها، كما كانت تواجـــه أى امرأة مسلمة تتصدى للإصلاح فى ذلك الوقـــت المبكـــر، فتفرض عليها الوجل والخوف والتردد إزاء اختراق الخطـــاب السائد والمهيمن. صحيح أن ملك عبرت عن استيائها وضجرها من استعباد الرجال للنساء، لكن إذا عدنا إلى عبارتها التى تعلن فيها هذا الاستياء، وجدناها لا تطلق العنان لنفسها باتخاذ مبادرة

نسائية مستقلة عما يطرحه الرجل؛ لقد قيدت صرخاتها وحددتها بمطالبتها الرجل أن يمنحها حرية الاختيار مما يطرحه هو من تصورات مختلفة: "ليدعنا الرجل نمحص آراءه ونختار أرشدها، ولا يستبد في تحريرنا كما استبد في استعبادنا". ولم تستطع ملك أن تكرس للاستقلال الذاتي للمرأة، الذي يجعلها تطرح قضيتها بنفسها، وتختار وتقرر بنفسها بعيداً عن آراء الرجل واختياراته. والحقيقة أن ملك عندما قررت الاختيار اتجهت نحو ما يرضى الاتجاه الأكثر محافظة وتشدداً.

وهذا هو ما أرادت أن تنبه إليه "مي"؛ إذ أدركت اضطراب نظرة ملك لتحرير المرأة وإصلاح حالها، وخصوصاً أنها تعاملت – بالأساس – مع المرأة بوصفها قيمة استعمالية ينبغي أن يحسن التعليم من شروطها، بوصفها زوجة مرة، وبوصفها أمّا مرة أخرى؛ لترقى – في كل الأحوال – في عين الرجل. وتلك هي النظرة السائدة – آنذاك – لدى الرجال المحافظين الذين لم يعارضوا تعليم المرأة، وعلقوا أهميته على أنه من أجل الرجل والأبناء.

من هنا ذكرت "مي" أن ملك لم تتعامل مع المرأة بوصفها ذاتا مستقلة، وإنما بوصفها تابعة للرجل، وعلى هذا كرست في نسائياتها لدور المرأة الزوجة، تقول "مي" :

"ظل اهتمامها محصوراً في موقف الزوجة ومركزها في العائلة والأمة، كانت بالزوجة أكثر اهتماماً منها بأي دور نسائي" (٣٣)

وتضع "مي" هذا التصور الخاص بملك في مقابل تصور قاسم أمين، الذي طالب بتربية المرأة على أن تكون مستقلة:

على أن تكون لنفسها، لا أن تكون متاعاً لرجل، ربما لا يتفق لها أن تقترن به مدة حياتها. وأن "تربى على أن تدخل المجتمع وهى ذات كاملة، لا مادة يشكلها الرجل كيفما شاء"، وأن تربى على أن تجد أسباب سعادتها وشقائها فى نفسها لا فى غيرها"[٣٤] .

أوضحت مى فى انتقادها لمشروع باحثة البادية الإصلاحى أن هذا الإصلاح جزئى وموضعى ووقتى لا يستهدف المستقبل؛ حيث أشارت إلى أنها كانت "تريد إصلاحاً سريعاً لأن الشقاق بين الجنسين يؤلمها" [٣٥]، بل إنه كان مؤسّسا على الأخلاقيات المعيارية التى حاصرت المرأة جسداً وعقلاً، فطروحات ملك لإصلاح وضعية المرأة - كما تتجلى فى بنود الإصلاح وفى الاقتراحات التى قدمتها إلى المؤتمر المصرى الأول المنعقد فى ١٩١١ [٣٦] -بدت مقيدة بإرث يفرض على المرأة مزيداً من العزلة والاستلاب، كما كانت تكرس للتعامل مع المرأة بوصفها كائناً قاصراً من ناحية، وتستهدف تثبيت الأدوار التقليدية المنوطة بها من ناحية أخرى.

كان وعى "مى" مجاوزاً لوعى ملك حفنى ناصف، وكانت ثقافة مى المنفتحة وراء هذا الوعى الذى مكّنها من التقاط نقائص توجه ملك، ومن رؤية الجانب التقدمى فى أفكار قاسم أمين الإصلاحية. إن كتابة "مى زيادة" كتابة نسائية رائدة وتحررية على مستوى النقد الأدبي والفكرى والاجتماعى؛ ذلك أنها تكشف عن نوعين من الكتابة والرؤية؛ فهى تبين كيف كانت كتابة ملك ترضى المجتمع الذكورى المبالغ فى محافظته، والذى فتح نافذة ضيقة على الاستنارة، فكان يريد للمرأة أن

تتحرر بشروطه التى لا تسمح للمرأة بالخروج من قبضته والانفلات من تحت وصايته، وهى شروط مسيّجة بالمبررات الدينية والأخلاقية التى ترغم المرأة إلى الإذعان والاستسلام. ومن اللافت أن إعجاب أحمد لطفى السيد بنسائيات ملك، الذى عبر عنه فى تقديمه لهذا الكتاب، يرجع إلى أن ملك "جعلت أساس بحثها تقرير المساواة لا على جهة الإطلاق، بل فى حدود الاعتدال والدين" (٣٧). لقد زكى أحمد لطفى السيد توجه ملك وقناعتها لأنه يعلن صراحة – فى هذه المقدمة – أنه لا يؤمن "بإطلاق المساواة بين الجنسين"، لأنها تخالف الدين من ناحية وتخالف الحيطة من ناحية أخرى" (٣٨).

كما أظهرت كتابة "مى" النقدية أيضاً كيف كانت صاحبتها مهتدية بالتيار الأكثر استنارة بالنسبة إلى الخطاب الذكورى الممثل فى قاسم أمين، والأكثر استشرافاً لمستقبل أفضل للمرأة. من هنا كانت مى أكثر انطلاقاً فى التبشير بمستقبل أفضل للمرأة مع نمو ارتقاء وعى المرأة بقضيتها. وربما تعطى "مى" الانطباع بمجاوزتها لقاسم أمين؛ ففى إحدى رسائلها إلى ملك كتبت معبرة عن أملها فى تقدم المرأة وارتقائها:

"الرجل ملك متداع عرشه؛ لأن ريح الفوضى تهب عليه من كل جانب ، وخطوات الارتقاء النسائى تتوالى متكاثرة متمكنة مع مرور الأيام" (٣٩).

لكن "مى" التى عبرت عن تفاؤلها واستبشارها بالمستقبل الأفضل للمرأة، لم تكن تقصد إعادة إنتاج التراتب الذكورى واستبدال عرش بعرش، إنها تريد أن تحظى باعتراف الرجل بها شريكة مساوية له. من هنا تستدرك بعد قولها السابق:

"لكنه ملك عزيز، هو الأب والأخ والصديق.. لذلك نريد له خيراً، ونجتهد فى تأييد دولته، بشرط أن ينصب عرشنا بقرب عرشه، وأن نقف إلى جنبه وقفة المثيل بجوار المثيل.

نريد أن نكون متساويين فى الحقوق الأدبية والعمرانية، ما دمنا متساويين فى الواجبات والمسئولية" (٤٠)

استدركت مى لتعلن عن قناعتها – وربما كانت قناعة مرحلية – بالمساواة مع الرجل، وطالبت بها فى ظل السيطرة الرجولية مرجئة تحقيق آمالها وطموحاتها البعيدة بالنسبة إلى المرأة لفعل تراكم ارتقاء المرأة عبر مرور الزمن.

ولعنا لا ننسى أنه لم يكن فى وسع هذا الجيل من النساء أن يجاوز عصره، فيتخطى خطاب الرجل بصنع خطاب نسائى بديل ومغاير لهذا الخطاب المهيمن، أو بعبارة أخرى، خطاب معبر عن وجهة النظر النسائية المستقلة استقلالا ذاتياً يبعدها عن الوصاية الذكورية المفروضة من الخارج؛ ذلك أن كتابة النساء – كما هى لدى ملك ومى – مع كل ما كانت تحمله من طموح إلى الاستقلال أنجزت تحت مظلة الحماية الأبوية، من هنا كانت هيمنة القيم الذكوية بتنويعاتها – المبالغ فى محافظتها أو المستنيرة – قوية التأثير لدى كلتيهما مع تفاوت كبير بينهما.

كان وعيا "ملك" و "مى" مؤسسين على إدراك الاختلاف؛ اختلاف المرأة عن الرجل، وعلى الرغبة فى استقلال المرأة بحيث تصبح صاحبة إرادة حرة، تواجه مشاكلها بنفسها، لكن "ملك" لم تكن مؤهلة لا بوعيها ولا باختيارها لاختراق الخطاب الرجولى السائد، فيما يخص المرأة فى مجتمع مدنى حديث. وهذا ما حاولت "مى" أن تكشفه فى دراستها المتأنية. كما أن

وعى "مى" كان يعمّق من الهوة بين الرجل والمرأة، وقد بدت "مى" فى بعض مواضع دراستها وكأنها تعيد إنتاج الاختلاف بين الرجل والمرأة من وجهة نظر الرجل، لكن خطاب مى النقدى – على أية حال – فتح الباب لتداول وجهات النظر المختلفة والحوار – لأول مرة – بين المرأة والمرأة من جهة، وبين المرأة والرجل من جهة أخرى حول قضايا تخص المرأة، أهمها قضية تحريرها فى مجتمع كان قد بدأ يدرك أن تحديثه أو تطوره معلق على النهوض بحال المرأة. كما أدركت النساء أهمية أن يتبنين الحديث عن مشاكلهن وأوضاعهن.. إلخ، ومن هنا كانت كتابة "مى" النقدية تغذى الوعى النسائى التحررى، وتطرح إمكانيات الاستقلال الذاتى للرؤية النسائية والبلاغة النسائية.

الهوامش:

(1) أخذت أول مجلة نسائية لصاحبتها هند نوفل (في أول عدد لها ٢٠ نوفمبر ١٨٨٢) على عاتقها مهمة حفز النساء على الكتابة والتعبير عن أفكارهن ومناقشة قضاياهن، كما تولت هذه المهمة مجلة "**فتاة الشرق**" لصاحبتها "لبيبة هاشم" التي كتبت في أول عدد لها (١٩٠٦) تحرّض المرأة على أن تكتب بنفسها عن نفسها، معللة ذلك بقولها: "إن الرجل يكتب عن المرأة كما يعلم ويفتكر، أما المرأة فتكتب عن نفسها كما تعتقد وتشعر".

(٢) كانت "مي" واعية بموقف الثقافة العربية القديمة المعادي لتعليم المرأة الكتابة، من ذلك على سبيل المثال ما أشارت إليه في إحدى رسائلها إلى جبران خليل جبران ١٥يناير ١٩٢٤: **رسائل مي**، تقديم جميل جبر، بيروت، ١٩٥١ ، ص ٦٦. يمكن مراجعة موقف الثقافة العربية القديمة في هذا الصدد: خليل أحمد خليل، **المرأة وقضايا التغير الاجتماعي**، بيروت، دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٢، ص ٥٨، ٦٨، ٨٠.

(٣) نشر كتاب عائشة تيمور: **نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال** في مصر، مطبعة محمد أفندي مصطفى، ١٨٨٤م، ١٣٠٥ هـ.

(٤) نوهت مي بأسبقية عائشة تيمور على ملك حفني ناصف في معالجة الموضوعات الاجتماعية والمطالبة بحق المرأة في التعليم والعمل، وجعلت هذا التنويه استدراكاً للرأي الشائع بأن ملك كانت أول مصرية تعرض لذلك؛ مي زيادة: **عائشة تيمور، شاعر الطليعة**، بيروت، مؤسسة نوفل، ط٢، ١٩٨٣.

(٥) **لصاحبة هذا البحث دراسة عن كتابة المرأة العربية الروائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قيد النشر.**

(٦) وداد سكاكيني: **مى زيادة فى حياتها وآثارها**، مصر، دار المعارف، ١٩٦٩. كتبت وداد سكاكينى دراسة مبكرة عن كتابها (مى زيادة) خصتها لعدد من النساء الشهيرات فى مجالات مختلفة من ضمنهن (مى)، **نساء شهيرات من الشرق والغرب**، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبى مع مؤسسة فرانكلين، ١٩٥٩.

(٧) عائشة عبد الرحمن، **الشاعرة العربية المعاصرة**، القاهرة، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٢، ١٩٦٣. ناقشت عائشة عبد الرحمن موضوع "الأدب النسوى" فى مقدمة كتابها الشاعرة العربية المعاصرة، وكتابها – فى كل الأحوال – يثير أكثر من سؤال حول مفهومها للأنوثة. يرجع أيضاً إلى: وداد سكاكينى، **إنصاف المرأة**، دمشق، مطبعة الثبات، ١٩٥٠، ص ص ٦١–٦٧.

(٨) مى زيادة، **باحثة البادية، بحث نتقادى**، مصر، مطبعة المقتطف، ١٩٢٠.

(٩) المرجع السابق، ص ١٥٤، ١٥٥.

(١٠) ذكرت "مى" أنها قرأت **النسائيات** لملك حفنى ناصف فى عام ١٩١٤، فى سياق المقارنة بين ملك وقاسم أمين: المرجع السابق، ص (١)، كما عبرت عن فضل ملك عليها قارئة وكاتبة فى الكلمة التى ألقتها بمناسبة الذكرى السابعة لوفاة ملك: باحثة البادية، **النسائيات** "مجموعة مقالات نشرت فى الجريدة فى موضوع المرأة المصرية". القاهرة، دار الهدى، د.ت، ج ٢/ ٤٠.

(١١) مى زيادة: **باحثة البادية**، ص ١٣.

(١٢) المرجع السابق، ص ٧، ٨.

(١٣) نفسه، ص ٦٦.

(14) يفرق النقد النسائي الغربي الحديث بين ما هو نسوى Feminist من حيث هو خطاب سياسي يتعهد بالنضال ضد كل أشكال السيطرة البطريركية والتحيز الجنسي، وبين ما هو مؤنث Female ارتكازاً على جانب البيولوجي، والأنوثة Feminine بوصفها منظومة من السمات المحددة ثقافيا، حول دلالة هذه المصطلحات ومناقشة هذه الفروق يمكن الرجوع إلى:

Moi, Toril, Feminist female, feminine: **The Feminist Reader, Essays in Gender and politics of Literary Griticism,** Edited by Catherine Belsey and Jane Moore, London, Macmillan, reprinted 1993 P. 117-132.

(15) مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ٨٦، ٨٧.

(16) المرجع السابق، ص ١٣، ١٤.

(17) نفسه، ص ١٤.

(18) نفسه، ص ٦٠، ٦٢.

(19) نفسه، ص ٦٧، ٦٨.

(20) نفسه، ص ٦٨، ٦٩.

(21) نفسه، ص ٧،٨.

(22) نفسه، ص ٧.

(23) نفسه، ص ٦٨.

(24) نفسه ص ٤٥، أشارت سهير القلماوى إلى قدرة ملك على الوصف المنطوى على السخرية المرة، من خلال بعض الصور التي رسمتها ملك منتقدة تسيطر الرجل وظلمه من ناحية ووضع المرأة المزرى من ناحية أخرى. ومعظمها ما أشرت إليه مى زيادة من قبل: **آثار باحثة البادية**،

جمع وتبويب مجد الدين حفنى ناصف، تقديم سهير القلمـــاوى، القــاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٢، ص ص ٢٦-٣١.

(٢٥) مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ٤، أمثلة أخرى: ص ص ٤- ٤٧.

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٥٧ – ١٥٨.

(٢٧) لصاحبة هذا البحث دراسة عن "مى والنقد النسائى، قراءة فى كتابها عن عائشة تيمور"، مجلة ألف القاهرة، الجامعة الأمريكية، عدد ١٩، ١٩٩٩.

(٢٨) مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ٢٢.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٤٨.

(٣٠) نفسه ص ٣.

(٣١) نفسه، ص ١٢٥.

(٣٢) نفسه، ص ٩٦.

(٣٣) نفسه، ص ٢٥ من المثير أن ملك فى إحدى محاضراتها عــن "وظيفــة المرأة فى المجتمع الإنسانى" حاولت أن تفرق بين الأنثى والمرأة، موضحة أن مفهوم المرأة يجاوز الأنثى، غير أنها اضطربت فى تحديدها لوظـــائف المرأة، وعادت لتكرس للأدوار الطبيعية والسمات الغريزية: **آثار باحثـــة البادية**، مرجع سابق، ص ١٣٠ وما بعدها. يمكن الرجـــوع أيضـــاً إلـــى **النسائيات** حـــ / ص ص ١١٠- ١١٢؛ أيضاً ص ١٢١ حيث قالت ملـــك مكرسة انقياد المرأة للرجل وأن الارتقاء بها يتم لصالحه ووفق شـــروطه: "والمصلحة العامة فوق الإعجاب، وإنا فى كثير من أمورنا نسير وفق مـــا يراه الرجال، فليرونا ما يحبون وكلنا مستعدات للسير بمقتضـــاه.. فمـــاذا يرقينا فى أعين الرجال؟ يرقينا حسن التربية والتعلم الصحيح.. إلخ".

(٣٤) مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ١٣٢. اقتبست مى هذا النص لقاسم أميـــن من كتابه "**المرأة الجديدة**": يرجع إلى: المرأة الجديـــدة، ضمـــن الأعمـــال

الكاملة لقاسم أمين، دراسة وتقديم محمد عمارة، القاهرة، دار الشروق، ط٢ ١٩٨٩، ص ٤٦٨.

(٣٥) مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ٩٢، ٩٣.

(٣٦) عقد هذا المؤتمر لبحث شتى الإصلاحات والتوجيهات التى يجدر بالأمة والحكومة انتهاجها، وقد عقد فى ٢٩ إبريل حتى ٤ مايو ١٩١١: آثار **باحثة البادية**، مرجع سابق، ص ٥٣، ١٥٩، مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ص ٩٣-٩٥.

(٣٧) أحمد لطفى السيد، مقدمة النسائيات، **النسائيات**، ج ١ / ص ٨.

(٣٨) مقدمة النسائيات، ص ٧.

(٣٩) مى زيادة، **باحثة البادية**، ص ١٥٩، ١٦٠.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٥٩، ١٦٠.

الفصل الخامس

مراجعات ونقود

١٢- "دنيا زاد" رواية مي التلمساني وكتابة النساء.

١٣-حالات التعاطف وكتابة التحرر (رواية نورا أمين).

١٤- بستان الأزبكية واغتراب النفط (رواية محمد عبد السلام العمري).

١٥- المرأة واللغة (مراجعة كتاب عبد الله الغذامي).

"دنيا زاد"

رواية مى التلمسانى وكتابة النساء *

نبهت الكاتبة الصحفية الرائدة لبيبة هاشم فى مقدمة أول عدد لها من صحيفتها النسائية الخاصة (فتاة الشرق) الصادرة فى القاهرة ١٩٠٦ م إلى ضرورة أن تكتب المرأة بنفسها عن نفسها مدركة اختلاف منظور الرجل عن منظور المرأة فى الكتابة، ومن أهم مقولاتها فى هذه المقدمة التى تبرر فيها دعوتها، وحضّها المرأة على الكتابة:

"إن الرجل يكتب عن المرأة كما يعلم ويفتكر [1] أما المرأة فتكتب عن نفسها كما تعتقد وتشعر".

وفى تعقيب جميل على شعر عائشة التيمورية كتبت مى زيادة.

"ويوم ينمو الأدب النسائى فى هذه البلاد فيجىء حافلاً بحياة فنية غنية ستظل أناشيد عائشة — هذه الأناشيد الساذجة —

---

* الهلال يوليو ١٩٩٨.

لذيذة محبوبة كترنيمة المهد القديمة التى همهمت لنا بها أمهات أمهاتنا شجية مطلوبة".

أدركت مى – بعد لبيبة هاشم – أهمية أن تركن إلى طبيعتها الخاصة، وأن تهتدى بها فى إبداعها وألا توالى الرجل فى تقليده، كما أدركت مى زيادة أنه سيأتى اليوم الذى سينمو فيه الأدب الذى تكتبه المرأة ليجاوز ما أنتجته التيمورية من شعر، لكن مى زيادة – بوعيها الصادق والمرهف – لم تعمد إلى إسقاط أشعار التيمورية من الذاكرة، على الرغم من إقرارها بسذاجة تلك الأشعار التى اعتبرتها ترانيم مهد شجية نحنّ إليها ونطلبها من حين إلى حين.

وجاءت "دنيا زاد" للكاتبة مى التلمسانى ترنيمة مهد سردية نثرية شجية يسكنها ألم أنثوى خاص، لا يلبث أن يستبدل به وعى بالذات والعالم عبر الكتابة:

"أستعيد لحظات الألم الأولى كالمحارات واكتشف أنى نسيت طعم وشكل ورائحة الألم، ولم تبق لدىّ سوى تلك الرغبة فى إعادة تشكيل العالم وفقاً لقانون الغياب" (دنيا زاد، ص ١٩).

تنتمى "دنيا زاد" إلى الكتابة الجديدة التى تعكس قلق صاحباتها وأصحابها إزاء مفهوم الأدب عموماً ووظيفته بالنسبة إلى المتلقّين والمبدعين على حد سواء. ولعل من أهم مزايا هذه الكتابة الجديدة أنها قادرة على إثارة "أسئلة جديدة" تتوافق مع طبيعة هذا الجيل الجديد المليء بالأسئلة وغير المحب للإجابات المقطوع بها.

وأهم الأسئلة التى تثيرها "دنيا زاد" سؤال عن النوع الذى تنتمى إليه، هل هى "رواية" كما قدمتها صفحة الغلاف؟ أم

تنتمى إلى نوع آخر: رواية السيرة الذاتية – مثلاً – أو نوع لمّا يزل يتشكل على أيدى أصحاب هذه الكتابة الجديدة.

إن تصنيف "دنيا زاد" على أنها رواية يثير أكثر من علامة استفهام حول دقة التوصيف الذى حدده الناشر على الغلاف.

يدور موضوع "دنيا زاد" حول حدث رئيسى يتعلق بحياة الشخصية الرئيسية – فى النص – وهى الراوية فى الوقت نفسه، وهو موت الطفلة الوليدة "دنيا زاد" فى رحم الراوية البطلة قبل أن تخرج إلى الحياة، وعلى الرغم من أن المؤلفة لم تحدد اسم الراوية الشخصية الرئيسية فهى تحيلنا ضمنياً إلى أن نقيم تطابقاً بينها وبين الراوية والشخصية الرئيسية داخل النص وذلك من خلال عدة قرائن منها على سبيل المثال":

الإشارة إلى اسم مجموعة قصصية سبق أن نشرتها المؤلفة (نحت متكرر)، اسم طفلها شهاب الدين، اسم زوجها، أسماء بعض الأصدقاء والصديقات، الإشارة إلى شخصية معروفة شغلت الرأى العام فى مصر فى السنوات القريبة السابقة ... إلخ.

سيرة ذاتية:

هذه المرجعيات الواقعية التى تحيلنا إليها "دنيا زاد" تجعلنا نتردد فى قبولها بوصفها رواية متخيلة، إنها أقرب إلى السيرة الذاتية الأدبية التى لا تعتمد فيها الكتابة على الشفافية رغم اعتمادها على المرجعية الواقعية، خصوصاً أن الكاتبة لجأت إلى بعض الحيل الأسلوبية والتقنيات السردية التى توهمنا أو تهيئنا على الأقل لتلقى عمل روائى متخيل.

فالعنوان "دنيا زاد" يوهم بداية بهذا العالم المتخيل، إذ يستدعي شخصية "دنيا زاد" أخت "شهرزاد" التى كانت "مثيراً" للقص و "حافزاً" له فى نص "ألف ليلة وليلة".

و"دنيا زاد" فى نص مى التلمسانى تقوم بوظيفة مماثلة فهى الحافز والمثير للكتابة، للخروج من حالة سببّها الموت للراوية/ الشخصية الرئيسة، هى مزيج من الحزن والعجز والإحساس بالذنب والتقصير. إن إحدى وظائف استخدام الكاتبة لاسم "دنيا زاد" عنواناً للعمل هو الإيحاء بفتح المجال لعالم حكائى متخيل.

حيلة أخرى اعتمدت عليها الكاتبة، حين جعلت عملية السرد موزعة بين راوية هى البطلة التى تستخدم ضمير المتكلم (أنا) وراوٍ هو زوج البطلة يستخدم ضمير المتكلم (أنا) أيضاً. غير أن المؤلفة تعتمد على هذه الحيلة بشكل مؤقت لا تلبث أن تنساها بعد حين، ويتزامن هذا الانقطاع مع اكتفاء الراوية بذاتها بعد أن تعود إلى حياتها العادية، وتصبح غير معتمدة على الزوج. ويصبح الصوت المهيمن – بناء على ذلك– هو صوت الراوية. ولا يبدو التعدد – تعدد الرواة – هنا مفيداً فى تقديم وجهة نظر أخرى. ولو تأملنا وظائف رواية الزوج وجدناها تستكمل الناقص فيما ترويه الراوية، وتوضح ما هو غير معلوم بالنسبة إليها: كيف ماتت دنيا زاد أو كيف دفنت... أو رواية أحداث تتعلق بطفولته وعلاقته بالبيت القديم الذى سيباع، أو تقديم بعض المعلومات الخاصة بالزوجة / الراوية.

إذا كانت الكاتبة قد تعمدت عدم تحديد اسم للراوية / الشخصية الرئيسية فى العمل، حتى تبعد شبهة التطابق بين شخصها وتلك الشخصية، فإن هذه الشخصية فى ذاتها من أهم

ما يلفت النظر فى "دنيا زاد". إن الراوية البطلة هنا شخصية لها تركيبها الخاص، أو هى نموذج يبدو جديداً للشخصية النسائية، جذورها تراثية، حيث تبدو ذات ولع خاص باختيار الأسماء ذات الطابع التراثى: دنيا زاد، شهاب الدين رغم ثقافتها الفرنسية.

(مثلها زوجها الذى كان يتمنى منذ سنوات أن يسمى ابنته "زاد الرمال"، يتذكر هذا وهو يدفنها، حيث تبدو المفارقة، وكأن اختياره لهذا الاسم كان يرهص بنهايتها المفجعة).

شخصية معاصرة:

والشخصية النسائية التى يبرزها نص مى التلمسانى شخصية معاصرة تنقض سماتها سمات الأنوثة التى تحددت وفق التحيز الذكورى: السلبية والتبعية للرجل والجبن واللاعقلانية والعاطفية، سنجد فى "دنيا زاد" امرأة إيجابية مستقلة تواجه حزنها باتخاذ قرارات شجاعة وواعية.

وثمة جانب إيجابى فى الحزن الهائل الذى سببه فقد "دنيا زاد" لدى الراوية البطلة، حيث يدل على احتفاء كبير بالأنثى الوليدة المفقودة، وهذا الاحتفاء ينقض – بدوره – فكرة سائدة فى المجتمع التقليدى (الذكورى) وهى الاحتفاء بالولد.

والاحتفاء بالأنثى من وجهة نظر الساردة له مظاهره الكثيرة قبل ولادتها.. الخوف قبل تعرّفها على نوع الوليد من خلال "السونار" من أن يكون ولداً. ويستمر هذا التعلق فى ترقب الراوية أن يكون وليدها الثالث بنتاً (دنيا زاد ص ٣٨، ص٦٠ – مقطع "لو كانت بنتاً").

واللافت حقا فى هذا العمل الأدبى أن البطلة الراوية لديها وعيها الخاص بذاتها، فهى على الرغم من استغراقها فى حالة الحزن والإحساس الشديد بالذنب والتقصير إزاء الوليدة المفقودة، لا تستسلم للانكفاء على الذات أو الانغماس فى الأدوار التقليدية للمرأة (فى العمل المنزلى مثلا، واعتبار الولادة والإنجاب إنجازاً وحيداً)، من هنا فهى لا تجعل الكتابة تعويضاً عن الولادة، كل منهما من وجهة نظر البطلة الراوية فعل خاص مستقل بنفسه، وهى حريصة على إنجاز الاثنين معاً. وهذا فى حد ذاته ينقض فكرة سائدة فى المجتمع التقليدى (الذكورى) تتعلق بإقصاء المرأة وتهميشها، بحيث لا تقوم إلا بوظيفة إعادة إنتاج النوع، وعادة ما ينظر إلى هذه الوظيفة (الولادة) نظرة متدنية تقلل من إمكان أن تحقق المرأة إنجازاً عقلياً أو فكرياً.

يجرى نص "دنيا زاد" تعديلاً على كلمة "ولادة"؛ لأن مفردة الولادة كثيراً ما استخدمت، ولا تزال تستخدم، على المستوى الرمزى التجريدى، خصوصاً للإشارة إلى الكتابة والإنجاز الإبداعى عموماً (ولادة القصيدة أو العمل الأدبى)، وكل ما يتعلق بالولادة مثل (المخاض) وهى العملية السابقة على الولادة والمشحونة بالآلام.

الولادة فى "دنيا زاد" فعل حيوى جسدى تقوم به امرأة، وترى فيه إنجازاً خاصاً، وحين تعجز عن تحقيق هذا الإنجاز تستعيض عنه بصنع طفل جديد.

الولادة هنا فعل حيوى تقوم به ذات فاعلة تخطط له بصنع آخر فى ميقات بعينه:

"لم يبق سوى اكتساب مناعات الفقد والقدرية المستسلمة والترقب. مثل احتساء الشاى كل يوم دون ملعقة سكر واحدة ودون إحساس بالمرارة. هكذا لم يبق سوى أن أصنع ليلة حب مماثلة لتلك التى عرفتها منذ ما يقرب من عام. أن أصنع حلماً آخر بالانتظار.. هل تكون هذه المرة أيضاً "بنتاً"؟ وماذا أسميها؟" (دنيا زاد ص ٣٨).

الراوية... كاتبة!

إن لجوء الراوية / البطلة إلى الكتابة، كتابة "دنيا زاد" (الطفلة المفقودة) ليس فعلا تعويضياً عن الطفلة المفقودة أو الإنجاز غير المتحقق، فالراوية تقدم نفسها (كاتبة) وتحرص على تأكيد هذه الصفة بإلحاح:

(على لسان الزوج ص ١٢: "قلنا لنذهب الآن لإعداد المقبرة، أذكر آخر قصة كتبتها زوجتى تبدأ هكذا: "اشترينا مقبرة". ص ٢٠: "كانت إذن "دنيا زاد" أو لن تكون بعد اليوم سوى تلك الأسطر القليلة". ص ٤٢، ٤٣: "أكتب عن الانتظار.. أكتب عن ذاكرة خائبة، أكتب أى شىء ص ٤٨: "كنا جالسين عند طرفى منضدة الطعام... هو يرسم أنا أكتب".
(راجع ٦٣، ٦٤، ٦٥).

وفى الوقت نفسه تقوم الراوية بأدوار أخرى تقليدية تستغرق كثيراً من طاقتها وتفكيرها وتضعها فى حالة من السأم التى تشير إليها كثيراً، لكنها امرأة قادرة على صنع طفل، وقادرة على فعل الكتابة وواعية بهذا تماماً.

وربما يسهم هذا التصور فى إعادة الأدب إلى ما هو عينى وتخليصه من التعميمات والتجريدات ومن الفكرة التى ترى فى

الأدب تعويضاً عن فقد ما، وبهذا يتأكد معنى أن الكتابة إنتاج لتجربة ما تقدم من خلال وعى بها.

إن فض الاشتباك بين الكتابة والولادة فى "دنيا زاد" أمر يؤكده الاستخدام الحسى للغة فى هذا النص، فى تعبيرات مثل:

"لم تعش خارج هذا الرحم المقبرة، خرجت من مقبرتى إلى مقبرتها" (ص ١٨).

"عرفت أن الحزن خيط ينساب بين الحلق والقلب" (ص ٢١).

"الآن يتدلى بلا فائدة، وأخلع ثوبى مديرة ظهرى للمرآة" (ص٢٠).

"أمد بين فتحة الحلق وفتحة الرحم خيوط المحبة، لماذا تلازمنى هذه الغصّة حين أفكر أنى كنت مقبرة لها" (ص ٤٢).

من أهم سمات "دنيا زاد" الحس الأنثوى الذى تجسّده الراوية البطلة عبر تفاصيل دقيقة خاصة بالمرأة، وتشترك فيها مع غيرها من النساء (العاديات) تتعلق بالحياة اليومية والأدوار التقليدية المنوطة بالمرأة والتى لمّا تزل منوطة بها حتى لو كانت كاتبة. بدءاً من تنظيف المنزل والغسيل والعناية بالطفل ونهاية بانتظار الزوج والابن.... إلخ، ص ٤٤، وهى أمور لا تسترعى اهتمام الرجل، بل إنه يعدها تفاهة.

وثمة أشياء صغيرة تشغل الراوية بوصفها امرأة وأماً مثل ملابس الطفلة المفقودة (ص ١١، ١٣، ٥٤)، واستدعاء مراحل نمو الطفلة المفقودة لو أنها عاشت (ص ٤٢، ٤٦).

واستكمالا لرصد التفاصيل الصغيرة المتعلقة بالحياة اليومية (الأنثوية) تهتم الراوية بتسجيل رأيها فى الشغالة، الذى يبدو واضحاً فى وصفها وتقييمها لعملها:

"هكذا تنتهى" أم هانى" سريعاً من عملها لأننى أراقبها اليوم. وتقف عند باب البيت تتحدث قليلاً مع البواب، قبلما تعبر الطريق لتنتظر الميكروباص المتجه إلى حلوان. أعرف أنها تعد الجنيهات العشرين جيداً أثناء نزولها السلم. وأنها تضع جنيهاً واحداً فى قبضة يدها بينما تدس الجنيهات الباقية فى صدره الواسع. تتوه الجنيهات بين كتلتى لحم لا يحملها مشد الصدر. أراقبها فقط وهى تعبر الطريق. وأتذكر أنها سريعاً تعود يوم الاثنين القادم. الثامنة والنصف صباحاً أفيق على رنين جرس مزعج..." (ص ٤٦).

وسواء كان لا تعاطف الراوية مع "أم هانى" موقفاً ثابتاً أو موقوتاً بالحالة النفسية للراوية، فإن مسّ هذا الجانب العادى (جداً) من الحياة اليومية مسألة أنثوية محضة، هى تقتطع وقتاً وتتطلب جهداً وتستنفد طاقة هذه الشخصية، وفى النهاية تشكل جانباً كبيراً من هذا السأم الذى سيؤدى بالبطلة إلى حالة من الاغتراب. وفى الوقت نفسه تستحضر الراوية مشاعر خاصة بين الابنة وأمها:

احتميت بفراشى من وجه أمى العابس" (ص ١٧).

"جاءت أمى رغم كل شىء تحمل طعاماً وبعض الحكايات الجديدة، تحمد الله على سلامتى، أنا ابنتها التى خرجت بها من الدنيا (وماذا عن ابنتى) وتدفعنى إلى حافة الجنون"(ص١٧).

لفتة حساسة تمس علاقة الابنة بأمها تعنى بتسجيلها الكاتبة كاشفة عن الحالة النفسية للبطلة ومعبرة ببساطة عن العلاقة المركبة بين الابنة وأمها من زاوية الابنة.

على الرغم من بساطة التجربة فى "دنيا زاد" فإنها تنقلنا إلى ما هو مشترك وعام على مستويين، بين امرأة وأخرى، وذلك عبر التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالحياة اليومية ومسئولياتها الرتيبة الملقاة على المرأة وحدها، وأخص المرأة المعاصرة المضطلعة بأدوار شتى ومتعددة، فضلا عن كونها إنسانة مستقلة لها شواغلها وعلاقاتها بغض النظر عن تفاهتها أو جلالها. إن ما ترصده الكاتبة من توالٍ للأفعال والمهام التى تقوم بها الشخصية الرئيسة/ البطلة والتى تحيلها إلى ما تعبر عنه بالسأم يكشف عن إحساس بالعام لدى المرأة المعاصرة واغترابها عن ذاتها.

أما المستوى الآخر فهو مستوى أعم يشمل المرأة والرجل معاً ويتعلق بالموقف من الموت ومواجهته، فالموت لدى الراوية لم يكن حدثاً فردياً خاصا بـ "دنيا زاد" أو موت صديق (ص ٢٢ وما بعدها)؛ إنه موقف وجودى يخص الإنسانية وإن بدأ من لحظة تأمل خاصة جداً بامرأة تلد طفلا ربما يموت أو لا يموت (ص٤٣) أو من مجرد هاجس يهجس بالموت - لدى الراوية - فى إلحاح (ص ٥٨، ٦٠، ٦١).

تثير الراوية مشكلة الموت مشكلة وجودية تواجه الإنسان الذى يسعى إلى تحدّيه، وذلك عبر استدعاء قصص الطفولة التى قرأتها كما قرأها أبناء جيلها، كما تستدعى بعض شرائط السينما (مقطع "لعبة الموت" من ص ٣٦)، فتخاطب الزوج حيث تقيم التوازى بين لعبة الموت فى لاكى لوك (أو فى سينما الكاوبوى) وبين مغامرة صنع طفل جديد شاءت أن

تصنعه بقرار. كلتاهما لعبة، وثمة موازاة بين خوف وخوف، وثمة ترقب للموت ورغبة في تحدّيه في الآن نفسه.

مارست "مي التلمساني" لعبة الكتابة في "دنيا زاد" بوعي وبشكل يضيف وعياً جديداً بالنسبة إلى المرأة الكاتبة، صحيح أنها ارتادت موضوعاً بسيطاً كما أن معالجتها لهذا الموضوع تمت بشكل مألوف عبر تعدد الرواة (المؤقت) وكسر زمن القص بالاسترجاع والعودة إلى الزمن القريب أو البعيد (ذكريات الطفولة) والاتكاء على الموازاة التمثيلية والكتابة عن الكتابة. غير المألوف هو تغير المفاهيم التي تشكلت على أساسها الشخصية الأساسية التي اكتسبت اللغة من خلالها بساطتها وعينيّتها وحسيّتها.

إن انطلاقة الكاتبة من الموضوع الذي يبدو بسيطاً وأكثر حميمية بالنسبة إلى المرأة يفتح طريقاً جديدة للتعرف على الذات الأنثوية دون أن تنفصم هذه الذات عن إنسانيتها ودون أن يلغي فعل الكتابة أنوثة الكاتبة، بل يحقق وجودها بشكل متميز وفعّال.

إن "دنيا زاد" نموذج حي على وجود تمايز تحققه كتابة النساء – في الموضوع وفي اللغة– ويكشف عن أهمية وجود كتابة أخرى تكسب الأدب تنوعاً واختلافا وثراء.

الهوامش:

(١) يفتكر، هكذا جاءت فى الأصل. وأنا أميل إلى أن الكاتبة إذا كانت استخدمت المفردة، يفتكر، فإنها استعملتها بمعنى، يظن، أما إذا كانت خطأ مطبعياً باعتبار أن الأصل (يفكر) فالكاتبة في كل الأحوال ترمى على تأكيد فكرة أن كتابة الرجل عن المرأة تكون مرهونة بحدود معرفته عن المرأة وتصوراته النظرية وهما موضع نظر، فى حين تكون كتابة المرأة عن نفسها عن معاينة وإحساس ومعايشة.

"حالات التعاطف" وكتابة التحرر
رواية: نورا أمين

على الرغم من النقد الذى يوجه إلى الحركـــة النســائية - العربية المُبكرة فى سعيها إلى التحرر الذاتى بالمعنى الفــردى مغفلاً البعد الاجتماعى لقضية المرأة، فإن هذا التحرر الذاتى - على المستوى الذهنى - لم يكتمل لدى معظـــم كاتبــات تلــك الفترة. ولعل "مى زيادة" (١٨٨٦-١٩٤١) خير مثال على ذلك، فهى التى كانت تسعى إلى تحرر المرأة بالكتابة وفى الكتابـــة، ومع هذا نجدها تلوم نفسها على الكتابة فى إحدى رسائلها إلـــى جبران خليل جبران، حيث كانت تربطهما- من على البعـــد - علاقة نادرة الحدوث. كتبت "مى" :

"حتى الكتابة ألوم نفسى عليها أحيانا لأنى بها حرة كل هذه الحرية، أتذكر قول القدماء من الشرقيين، أنه خـير للبنـت أن لا تقرأ ولا تكتب. إن القديس توما الأكوينى يظهر هنا وليس ما أبدى هنا أثر الوراثة فحسب بل هو شئ أبعد من الوراثة" (١٥ يناير ١٩٢٤).

عبرت "مـى" عن عقدة الذنب التى كانت مسكونة بها ، رغم

**مجلة سطور، نوفمبر ١٩٩٩.

دعاويها التحررية ومطالبتها بالمساواة، لأنها خالفت ما تنساهى إليها عبر ثقافتها العربية التى تنتمى إليها وثقافتها الغربية التى انفتحت عليها، وكلتاهما - في العصور المظلمة - كانت تنهى عن تعليم المرأة الكتابة، وتحذّر الرجال من تعليم بناتهن الكتابة خشية الافتضاح إذا ما كتبت امرأة رسالة "غرامية" إلى رجل تحبه. وعقدة "مى" - كما أشارت فى خطابها - ليست وليدة الإرث فقط، بل المواضعات التى لم تتغير بعد والذهنية السائدة والغالبة فى المجتمع العربى آنذاك، ومع هذا عوّلت "مى" كثيرا على مستقبل كتابة المرأة، وظلت مستمرة فى دعوتها للمرأة أن تكتب عن "ذاتها" ولا تكتفى بما يكتبه عنها الكاتبون/ الرجال، وهى دعوة بدأتها منذ عام ١٩١٤.

وبعد مرور ما يزيد عن ثمانين عاما من دعوة "مى" التى والتها بدعوات أخرى مستفيضات، يبدأ جيل من الكاتبات الشابات الكتابة عن الذات بوعى جديد وبذهنية حرة متفتحة وروح مغايرة وخالية من عقدة الذنب.

ونورا أمين صاحبة مجموعة "**حالات التعاطف**" (١٩٩٨)، واحدة من هؤلاء الكاتبات الشابات الواعدات فهى تكتب وفى داخلها قناعة أنها تصون الحرية التى تمنحها لها الكتابة فلا تلوثها بالخوف أو الإخفاء، إنها تتحرر بالكتابة ولتتحقق وتحيا بها، قدمت هذا بوضوح فى روايتها "**قميص وردى فارغ**" (١٩٩٧)، وأثارت أكثر من سؤال حول الكتابة والمرأة، والكتابة والتحرر، والكتابة والوعى بالذات، والكتابة والترف.

إن نورا أمين تكتب وتعى ما تكتبه، وهذا الوعى كان وراء التوازى الذى أقامته فى "**قميص وردى فارغ**" بين عملية إنتاج

الكتابة وقصة الحب التى تدور حولها الرواية. من هنا كانت التساؤلات المثارة وكان دفعها للاتهامات التي توجّه إلى كتابتها وإلى الكتابة النسائية – على وجه العموم – وتأكيدها أهمية اكتشاف الذات وتحديد موقعها من الآخر.

تعد "حالات التعاطف" رابع عمل أدبي للكاتبة بعد روايتها "**قميص وردى فارغ**" وثالث مجموعة قصصية بعد "**جمل اعتراضية**" ١٩٩٥، و"**طرقات محدبة**" ١٩٩٥.

ويبدو عدد كبير من قصص هذه المجموعة بمثابة تنويعات على لحن سابق فى روايتها السابقة، وربما أرى هذه القصص – من ناحية أخرى – شذرات انفصلت عن جسد الراوية، ثم نمت خارجها لتتشكل على هذا النحو المستقل : (هاتف أخير، جول جمال، غير صالح للاستعمال ، قارعة الطريق، لذة الفراق).

تدور معظم قصص هذه المجموعة حول علاقة المرأة بالآخر/ الرجل. وتحدد القصة التى تحمل المجموعة عنوانها الوجوه المختلفة لهذا الآخر : الحبيب ، الزوج ، الصديق، الأب، وتراها الكاتبة أشكالا متعددة لجوهر واحد .. والعلاقة التى تتناولها قصص المجموعة (دراما، هاتف أخير، جول جمال، قارعة الطريق، الطرف الثالث، غير صالح للاستعمال، لذة الفراق)، تضيق لتنحصر فى علاقة الحب النمطية بين الرجل والمرأة، وتتسع أحيانا لتشمل العلاقة بالزوج – الذى كان حبيبًا – أو الصديق أو الأب. والراوية فى هذه القصص هى الشخصية الرئيسية/ البطلة، وهى امرأة مأزومة محبطة دائما فى حبها مع كل الرجال الذين عرفتهم، لم تعركها الحيلة

بعد، وغالبا ما توضع فى علاقة غير متكافئة مع الرجل/ الآخر الحبيب أو الرجال/ الآخرين من محترفى الحب وأساتذته (هاتف أخير، لذة الفراق، غير صالح للاستعمال).

وحين تتأمل الراوية هزيمتها أو هزائمها المتوالية يتكشف لنا إلى أى حد تحمل هذه القصص آلام النضج، كما تحمل الوعى الذى يتحقق لها عبر جسر المعاناة، حين تصطدم مشاعرها المثالية بالواقع المرير الذى يكشف لها عن حنكة الآخر وزيفه وربما استغلاله وقسوته: (قارعة الطريق ، لذة الفراق، هاتف أخير.)

أزمة النضج:

أما درس النضج الذى تلقّنته الراوية/ البطلة/ التلميذة، من الآخر/ الرجل / الأستاذ محترف الحب هو أن الحب لعبة يمكن أن تبدأ وتنتهى ببساطة لمن يعرف أصولها وقواعدها ويتقن أداءها، وقد أداها محبّوها والذين أحبتهم وخرجوا منها سالمين، ليواصلوها مع أخريات، أما هى فخرجت وحيدة غريبة منبوذة، وتلك أزمتها، حيث لم تكن قد أتقنت اللعبة بعد. وعندما تتقنها تؤديها باقتدار فى قصة (دراما) وتتقن معها مهارات أخرى أهمها التحايل على المواضعات المهيمنة فى مجتمع يعيش على النفاق والكذب:

"ونحاول أن نمسك العصا من المنتصف لأننى أود أن أعطى انطباعاً جيدًا بكونى عذراء فاضلة، ولأنك لا تريد أن تبدو كالصبى الذى يود لو يلتهم الكعكة كلها مرة واحدة. نتحايل على تقاليدنا ونمرر عديدا من الأوراق من تحت المائدة" (ص١٠)

واللافت أن قصة (دراما) لها وضعية خاصة بالنسبة إلى مثيلاتها من القصص التي تتناول علاقة الحب المحبطة، ذلك أنها تكشف عن رؤية الكاتبة لأزمة جيلها من الشابات والشبان وتأثير قيم العصر على هذه العلاقة، حيث أصبح الحب نمطًا من أنماط الاستهلاك، له مفرداته المتعارف عليها وخطواته المتوقعة سلفًا. لقد أصبح الحب - لدى الكاتبة- لعبة مشتركة بين الرجل والمرأة، كل منهما يؤديها بإحساس اللحظة ليشبع حاجاته العاطفية والجنسية، ثم يعاود ممارستها من جديد تعويضًا عن إحباط كبير فرضته طبيعة هذه المرحلة التاريخية التي يحس فيها أبناء هذا الجيل وبناته بفقد الدور العام، وعدم القدرة على تغيير المجتمع.

و"نعاود الكرة كي نتقن اللعبة أكثر أو كي نتفوق عليها، نتلاعب بأنفسنا، بأجسادنا برغباتنا لأنها الأشياء الوحيدة المتاحة لنا" (ص١١) .

إلا أن العبء الأكبر في هذه العلاقة / اللعبة يقع على المرأة، لأنها هي في ذاتها تتحول إلى سلعة في عرف هذا المجتمع الاستهلاكي، الذي لم تتغير مفاهيمه - بعد - عن المرأة.

فضلا عن أنه يستغل تسليعها لصالحة .

"أحتفظ بالخطوط الخارجية وأبدل الملامح والألوان وفق الموضة السائدة، أتشبه بشارون ستون أو بشريهان، أرتدي الملابس الضيقة أو الكاشفة أو الحاجبة للضوء". (ص١٢)

ليس استسلام الراوية هنا رضوخًا، إنما ينطوي على

الاستنكار الذى تؤكده عبارة يتكرر ورودها على لسان الراوية - بالطبع لأنها المتحدثة الوحيدة فى كل هذه المجموعة - هذه العبارة هى "قريبا نصبح أبناء بارين لهذا العصر". وما يبطنه هذا الاستنكار أن اندماج الراوية فى هذه العلاقة يتم فى إطار استغلالها، ويبقى استخدام الكاتبة لاسم الجمع "أبناء" الدال على المذكر- هنا - تجسيدا لاستيعاب الذكورة للأنوثة لغويا وبالتالى، فإنه يزكى عدم تحقق الاستقلال التام للراوية في هذه العلاقة التى تتم لصالح الآخر / الرجل على حسابها، وإن كنت لا أدرى هل قصدت الكاتبة إلى ذلك أم لا ؟

كما تحمل قصص نورا أمين وعيها بوضع المرأة فى هذا المجتمع الذى يتغذى على الكبت والحرمان بالنسبة إلى الجنسين (صف منتظم) ويجيد ممارسة الهيمنة على الأنثى وحدها، حيث يسقط عليها الرجال دائما مكبوتات غرائزهم (جول جمال) ويخضعونها بعد أن يروضوها منذ طفولتها المبكرة لمفهومهم عن الأنوثة، أو حين يحصرون وظيفتها فى الإغراء والغواية (حمالة صدر أخرى، حاجات غريبة).

ويحتل الجسد مكانه مهمة فىهذه المجموعة، خصوصا فى "سرد شائك لهلاوس عتيقة". تطرح القصة سؤال التحرر من نظرة قديمة مهيمنة تزكيها الضوابط الاجتماعية الصارمة التى تمارس على جسد المرأة فقط، بوصفه مصدر الغواية، وتتلخص الفكرة فى ثنائية الروح والجسد والانفصام التام بينهما، فى الوقت الذى لا تقيم فيه هذه النظرة أى اعتبار لقدرة الجسد على الإحساس والإدراك. ولا لتأثير إهدار هذه القدرة فى الروح، وذلك عندما يتم إخضاع الجسد للضوابط الاجتماعية

الضاغطة على حريته في الحركة والتصرف والسلوك والإدراك والاكتشاف.

تثير قصة "سرد شائك" فكرة مفادها أن ثمة علاقة جدلية تفاعلية بين الجسد والروح، فالجسد له دوره في التأثير على الروح، وليس العكس فقط؛ ومن هنا فإن الضمور الذى يسببه القمع الاجتماعى للجسد لا يقتصر عليه وحده، إذ يتسبب في ضمور الروح أيضًا.

تقول نورا أمين :

"فتشبثوا سريعًا بذلك الجسد الذى أحمله والذى شاءت الصدفة أن تتناسخ فيه روحى، لكننى حرصت أيضًا أن أكون فتاة وديعة، حتى لا أسبّب لهم قلقًا، فاطمأنوا إلى وجودى، وكنت أنا أنفذ تعليمات دليل استخدامى بدقة وأتفادى أية مناوشات فى طريقها إلى الحدوث"(ص٤٢)

"وحينما لا يحتدم أى شيء بأى شيء أخنع لدورى وتمثيليتى، وأخشى أن أكون قد افتقدتهما، فتكون تلك بداية ضمور روحى المألوفة لى. وأتساءل هل تقمصت تلك المرأة أكثر مما يجب أم سكنتنى هى قديما وسكنتها دون أن أدرى؟ وإلى متى يدوم ذلك" (ص٤٤)

وتطرح قصة (حاجات غريبة) سؤال التحرر بشكل مختلف، فالراوية تكتشف أنها لا تزال مسكونة بالخوف والتردد فى صراعها ضد المحظور وسيرها في الاتجاه المعاكس والخروج على الثبات والنمطية. من هنا تطرح سؤالا يكشف عن تشبثها بالصور المنمطة للذات وسط الجماعة أمام نفسها والآخرين، فقد كسرت هذه القصة كثيرا من المؤلفة، عندما

قدمت صورة غير متوقعة للمرأة، وهى تتطلب طريقة خاصة في الاستقبال، من زاوية محاولة نقض الصورة النمطية الثابتة للمرأة داخل الكتابة.

إلا أن هذه المجموعة تبعث على التساؤل عن الشكل والانتماء للنوع، وشأنها فى ذلك شأن الكتابة الجديدة - فى النوع القصصى - لدى بعض الكاتبات الشابات بشكل عام. وبعبارة أخرى، بعد قراءتنا "**حالات التعاطف**" لا مفر من طرح سؤال مثل : هل هى قصص قصيرة حقا؟ وليس وراء هذا التساؤل نية المحاكمة المعيارية بأية حال، خصوصا إذا كانت هناك قناعة بأن أدبية النص تعنى الخروج على القواعد المألوفة. غير أن معرفة الجديد وغير المألوف لا تتم دون قياس ما.

المخاطب الغائب

ومن الملاحظ في هذه المجموعة أن القص يتراجع فيها إلى حد كبير - أستثنى السرداب - فهى تبدو مجموعة من التأملات الخاصة بشخصية واحدة - هى الراوية - والعالم الذى تتأمله هو عالمها الخاص، وصوتها هو المهيمن على ما عداه، وربما كان هذا سببًا من أسباب رتابتها أحيانا. تُروى - المجموعة - بضمير المتكلمة دائما ، التي توجه خطابها إلى مخاطب مذكر حاضر لغويا فى ضمير المخاطب المستتر أو الظاهر (المنفصل أو المتصل) وقد يضمر المخاطب فى ضمير الـ "نحن" أو "نا" المتكلمين . غير أن هذا المخاطب، غائب دائما، رغم حضوره لغويا، ورغم حضوره فى المشهد على

ندرة وجود المشاهد القصصية.

فالراوية متأملة أكثر منها حكّاءة لا تصف أشياء مادية محسوسة بقدر ما تتأمل أو تتذكر أو تستعيد، وهى تغرق أحيانا فى غنائية تعتمد على تكرار جمل بعينها فى بدايات مقاطع تأملاتها أو نهاياتها، كما هو الحال فى (دراما) : أتبادر إلى ذهنك الآن :"فى أناقة أو فى هرج.. . إلخ".

لم تُشغل الكاتبة بالحدث وإنما كانت مشغولة أكثر بدلالة الحدث وتأملها له. وكثير من الأحداث التى سردتها اتخذتها ذرائع لتأملاتها وطرح تساؤلاتها (حاجات غريبة).

ثمة رسالة معينة ورؤية خاصة وراء هذه المجموعة فرضت هذا النوع من الكتابة التأملية : فالكاتبة معنية بمراجعة المقولات النمطية أو الأفكار السائدة والمفاهيم الثابتة والقيم المروج لها، كما هى معنية بمساءلتها بغرض تحديد موقع الذات الأنثوية فى علاقتها بالآخر من خلال علاقة محدودة جدًا وخاصة جدًا وهى علاقة الحب. من هنا كان تركيزها على نقض مفردات هذه العلاقة فى معظم قصص المجموعة، ومن هنا كان اهتمامها أيضًا بخلخلة الأفكار الثابتة المتعلقة بمفهوم الأنثى.

وهذا يقودنى إلى أهم سمة أسلوبية تتسم بها هذه المجموعة حيث تغلب على طريقة صياغتها سمة السخرية التى تبطن كثيرا من المرارة. تستعمل نورا أمين السخرية بوصفها شكلاً من أشكال الكلام الذى يتجاوز الجملة إلى الفقرة وربما يشمل بناء العمل كله، حيث يصبح للكلام دلالة ثنائية؛ ظاهرة وباطنة، وتكون الدلالة الباطنة متناقضة مع الأولى.

واستعمال الكاتبة لهذه الوسيلة يزكّى المدلول العام لمجموعتها الهادفة إلى مساءلة الآراء السائدة والأفكار المهيمنة ومقاومة الأنماط الثابتة ، فتصبح السخرية وسيلة للكشف والفضح والتسخيف أيضًا.

وقصة "حمالة صدر أخرى" خير مثال على هذه الطريقة فى الكتابة بدءاً من الجملة الأولى حتى نهاية القصة، تبدأ الكاتبة قصتها بهذه العبارة":

"نعم، أنا المرأة الفتاكة التى ساقها إليكم قدركم.. حتى تقضّ مضاجعكم"، ثم تنهيها بالعبارة نفسها: "نعم أنا المرأة الفتاكة القادمة نحوكم أبتاع حمالة صدر.." (ص٦٣،٦٧).

ليست المرأة الراوية - هنا - بغاوية حقيقية؛ إنها امرأة حرة تريد أن تستمتع بحرية جسدها وهو يتحرك دون أن تتطفل عليه أعين أصحاب الغرائز، أو هى امرأة حرة تعرف أنها لا تمتلك جسدها، ولا حق التحكم فى حركته وتصرفه وسلوكه، وتعرف أنها محكومة ومسّيرة بنظرة ثابتة لجسم المرأة بوصفه مغويا فى ذاته، لكنها تجاوز المحظور، وتسير فى عكس الاتجاه، وتتظاهر بتبنِّى ما يؤكد غوايتها بهدف فضح هذه النظرة وتسخيفها، من هنا كانت عناية الكاتبة بذكر بعض مفردات الغواية على لسان الراوية.

"أمشق لكم ظهرى، ألفُّ يدى حول خصرى، وأداعب خصلات شعرى فى مكر... إذا سمحت لى بالكشف عن ساقى خارج الجينز الأمريكى الأزرق، ربما طاب ذلك أيضًا للرجل طويل القامة. . إلخ" (ص٦٥).

وفى قصة "جول جمال" تتظاهر الراوية بتبنى كل ما تلقنته

حول مفهوم الأنوثة وبعض صفات الصورة النمطية التي يسقطها المجتمع الذكورى على المرأة :

"كذلك فأنا حين أقدم – في شجاعة لا بأس بها – فإنني أتلكأ في مشيتي حتى أدعهم يتلذذون بالمفاتن الأنثوية التي تآكلت بفعل تدريبهم، ثم أميل على كل منهم في مودة، لأجمع قطعا مما احتفظوا به في جيوبهم" (ص٢٤).

اعتمدت الكاتبة على السخرية بوصفها وسيلة لكشف المستور والمتواطأ عليه وفضحه فيما يتعلق بجانب من جوانب الصورة النمطية للمرأة، وذلك ليتحقق هدف أبعد وهو التحرر من تحكم مثل هذه النظرة وهيمنتها. وتبدو لغة نورا أمين في هذه المجموعة بشكل عام مغلفة بهذه السخرية، كما أن ارتقاءها بلغتها يبدو واضحًا أيضًا : فبقدر ما تبدو بسيطة وشفافة تظهر مبطنة بمعان صافية ودلالات لا تسلم نفسها بسهولة، وتبدو عناية الكاتبة الفائقة بالتصوير البلاغي خصوصا في حالات التعاطف.

ربما تصدم تأملات نورا أمين من يقرؤها ، بجرأتها في اقتحام مناطق محفوفة بالخطر وفي مقاومة النمط السائد، وفي محاولتها التحرر من سيطرة بعض الآراء فيما يخص المرأة. لكن يبقى لها أن تتحرر من دائرة الأنا المغلقة وواحدية الصوت ومن دائرة الآخر فاقد الصوت.

"بستان الأزبكية" واغتراب النفط*

كان العمرى واحداً من الذين اهتموا اهتماماً خاصاً بما يمكن أن نسميه "أدب الغربة في الخليج"، أو ما أطلق عليه أستاذنا الدكتور شكرى عياد "أدب الاغتراب النفطى"، وبالنسبة إلى هذه السمات العامة التى سبق أن تناولتها فى مجموعته "إكليل من الزهور" التى يتسم بها إنتاج العمرى القصصى فإن هذه السمات تنطبق على مجموعة "بستان الأزبكية"، وقد قسمها إلى قسمين كبيرين أو أساسيين، الأول ينتمى إلى ما نسميه بأدب الاغتراب النفطى. يشمل هذا القسم قصص: فطيرة الفقراء، ليل، فراغ، كائنات غامضة، أما القسم الثانى فيشتمل على تجارب تتعلق بالاغتراب داخل الوطن، إن صح هذا التعميم، وينطبق هذا على قصص: قحط، عفن، بستان الأزبكية، وإن كانت قصة بستان الأزبكية تعد أهم هذه القصص من وجهة نظرى بالطبع.

---

* نشرت مجلة أدب ونقد فى العدد رقم ١٨٤، ديسمبر ٢٠٠٠. هذا المقال مسبوقاً بعبارة "مقال لم ينشر" وقدمته بما يلى: هذا المقال هو واحد من أواخر ما أنتجت الناقدة الراحلة د. ألفت الروبى. وهو تفريغ لمحاضرتها النقدية حول "بستان الأزبكية" لمحمد عبد السلام العمرى، فى ندوة بجمعية النقد الأدبى بجاردن سيتى. ويشرف "أدب ونقد" أن تنفرد بنشره. وتجدر الإشارة أن الكاتب محمد العمرى هو من قام بتدوين المحاضرة المسجلة، على مسئوليته، وأرسلها للمجلة للنشر.

رغم أن مجموعات العمرى السابقة تضمنت هذا التوازى بين قصص الغربة والقصص التى تتناول تجارب تتعلق باغتراب المصريين داخل الوطن، أو تتعلق بنقد اجتماعى لبعض الظواهر السلبية الموجودة، فإن أهم ما تتسم به هذه المجموعة "بستان الازبكية" هو اختصاصها بتقديم نماذج إنسانية خليجية، بالتحديد فى قصتى "فراغ" و "كائنات غامضة"، هذا من حيث الموضوع، ومن حيث الشكل تتراوح هذه القصص فى "بستان الأزبكية" بين الطول والقصر، فهناك قصص قصيرة جداً، مثل "قحط"، "ليل"، وكل منهما تعد لقطة فى حد ذاتها، وهناك القصص القصيرة الطويلة، مثل بستان الأزبكية التى شغلت ما يزيد على ثلث المجموعة تقريباً من حيث الحجم، إن لم يكن النصف.

ومن القسم الأول (والقصة الأولى تحمل عنوان "فطيرة الفقراء"). هذه القصة تنويعة على علاقة الأجير المتعاطف مع الكفيل ، وهى علاقة استغلال وقهر سبق للعمرى أن تناولها فى مجموعاته السابقة، لكن تظل لهذه التجربة خصوصيتها أيضاً، فالكفيل هنا يمارس قهره للأجير بطل القصة، ويلاحقه بهذا القهر حتى بعد سفره إلى وطنه، ويفسد عليه فرحته بالوليد المنتظر، ويجعله فى حالة كابوسية بعد اختفاء الفلبينية، وهى الشخصية الأخرى المقهورة فى هذا النص. تكشف أيضاً هذه القصة عن جانب من جوانب استغلال الكفيل لمكفوليه المحتاجين الفقراء الذين أجبرهم على هذا الانصياع احتياجهم وفقرهم، وهذا ما تشير إليه القصة، أو ما تعطينا إياه من انطباع، حين يقوم هذا الكفيل بتحميل هؤلاء تبعات لهوه وعبثه وانحرافه، وبهذا يجمع بين الكسب المادى وإرضاء شهواته على حساب الآخرين الفقراء. والقهر هنا – وهذه مسألة مهمة – يشمل الرجل والمرأة معاً،

المحاسب والخادمة الفلبينية، غير أن قهر الخادمة الفلبينية قهر مزدوج، لا يمارسه الكفيل وحده، إنما أيضاً زوجاته لهن دور في ممارسة هذا القهر.

في قصة، "ليل" نجد ما يقابل اختفاء الخادمة الفلبينية وهو اختفاء المصرية التي أشار إليها في سطر واحد. وهذا الاختفاء يوحي بتعرضها لنوع القهر نفسه، كما أنها تنتمي إلى هذه البيئة الفقيرة جداً، والتي أطال العمري في وصف معالمها والحال التي كان عليها والدها.

في القصة التي تحمل عنوان "فراغ" يقدم نموذجاً للزوجة الخليجية التي تعاني من الفراغ العقلي والعاطفي أيضاً والمشغولة بتوافه الأمور، والتي تقطع وقتها في المحادثات التليفونية التافهة، إلى أقصى حد ممكن لدرجة أنها تفقد طفليها؛ إذ نسيتهما يغرقان في الحمام الذي أعدته لهما، قبيل انشغالها بالتليفون، وقبيل انشغالها "بالغدّيوة" التي أعدتها لجاراتها.

القصة الرابعة تحمل عنوان "كائنات غامضة"، تعرض لشخصية البدوي ذي العقلية المتحجرة، الذي لم تمسسه الحضارة أبداً رغم الثراء، ورغم إفادته من مظاهر التحضر الخارجية، فالثروة التي جاءت إلى هذا البدوي لم تغير من عقليته، يعرض العمري هذا بالتفصيل، فالفئران أكلت جانبا من هذه الثروة، ولا تزال تهدد بقيتها، ورغم ذلك لم يقتنع بإيداع هذه المبالغ الطائلة في أحد البنوك، ومن المفترض أن القصة تترك انطباعا ينطوي على السخرية من خلال إدراك المفارقة بين وضعية البدوي الاجتماعية بين قومه، هذه الوضعية التي أهّلته لها هذه الثروة الطائلة، وبين تفكيره الجامد المتحجر، وهو أمر بالطبع ينذر بإفلاسه وإفلاس قومه معه.

السمات العامة للمعالجة القصصية فى هذه القصص الأربع، تكاد تصب فى مجرى واحد، فالمؤلف شغل بالحدث أساساً، وأعنى بالحدث الوقائع التى تحتويها أو التى تقوم عليها، فهو حريص على ترديد ما يروى من وقائع تتعلق بعلاقة الكفيل بالأجير، أو الطرائف التى تروى عن بعض البدو الذين أثروا واغتنوا، أو من الزوجات الخليجيات وتجاربهن، وإهمالهن لبيوتهن وأطفالهن، ومثل هذه القصص تروج فى بيئة المغتربين عموما سواء كانوا مصريين أو غير مصريين فى الخليج.

انشغال العمرى بالحدث فى هذه القصص وحماسه الشديد وانفعاله أيضاً بهذه الوقائع كان له تأثيره البالغ فى بعده عن الواقع الفعلى، وعدم قربه الحقيقى منه، وسوف أكشف بعض هذه الشواهد، وهذا بالطبع لا يقلل إطلاقا من قيمة المغامرة التى أقدم عليها العمرى بتناوله لهذه التجارب، لكن هذه وجهة نظر، وأرجو أن يتسع صدره لها.

يتجلى هذا فى رسمه للشخصيات التى قدمها. ففى تصورى، ومن خلال قراءتى بوصفي متلقّية، نجد أن تقديمه للشخصية بدا غير متماسك أحياناً، مثلا شخصية الزوجة فى قصة "فراغ"، فالانطباع المفترض أن تخرج به من هذه القصة، هو أن هذه الزوجة الأم خاوية عقليا وتافهة وتهمل شئون بيتها وتهمل النظافة، أى تهمل الاهتمام عموما بأحوال بيتها، لدرجة أنها فقدت طفليها الوحيدين.

تصوير الكاتب فى بداية النص لتعاملها مع الطفلين، بدأت يومها بتنظيف الحمام، ثم رش المبيدات، وجمع ما تخلف من حشرات، ثم أعدت البانيو، ثم أتت بالطفلين بعد أن اطمأنت إلى أن المياه أصبحت درجاتها مناسبة، ثم بعد ذلك أخذت تداعبهما،

ثم جاءت بكاميرا والتقطت لهما بعض الصور، أتحدث هنا عن التماسك داخل النص، بعد ذلك انشغلت بالمكالمات التليفونية، وبإعداد "الغديوة"، وخرجت الجارات وشغلت بغسل الأطباق إلى آخره وفى النهاية تنبهت إلى موت الطفلين.

هذا التقديم الذى قدمه للشخصية فى بداية النص لا يتناسب أو يتسق مع النتيجة التى حدثت، بالإضافة إلى هذا صورها وهى تتأمل من خلال شرفة ذات مشاعر وأحاسيس، غابت فى الأسى والتأمل، بدأت تتذكر طفليها عندما وجدت بعض الأطفال يمرون.

يجد القارئ هنا نفسه فى حيرة، هل يتعاطف معها أم يقف ضدها؟ هذا تساؤل، مثل هذا التقويم يعوق تحقيق الانطباع الذى أعرف تماما أن العمرى يريد أن يوصله بإهمال هذه الزوجة وتبلدها، بالإضافة إلى أنها تكره المصريين إلى آخر الأوصاف السلبية التى ذكرها فى النص.

أيضاً فى تقديم نموذج الخادمة الفلبينية، هى امرأة مقهورة، خادمة، لكنه فى الوقت الذى يكشف فيه عن قهرها سواء كان واعيا بهذا أو غير واع، يقدمها باعتبارها خبيرة فى إمتاع الرجل، وإشعال رغبته، حتى فى استخدامه للأفعال، وأنا حريصة جداً على استخدام اللغة الاستخدام الصحيح لأن اللغة مهمة فى عملية الصياغة، يستبدل أفعالاً تبدو فيها هذه الخادمة هى الفاعل، يقول "التى أمتعته، وعرفته، وأفهمته، كيف تكون الأنثى نظيفة، ومرغوبة ومتى تشعل نار رغبة الرجل فيها". هذا أيضاً فيه تعارض أو عدم اتساق، هل أتعاطف مع الخادمة أم لا أتعاطف؟

ولى عودة بعد ذلك لأنى سوف أحاسبه حساباً عسيراً على موقفه من المرأة عموماً، وأنا أعتقد أن هذه المسائل تسقط منه عفواً، وهى ليست مقصودة بالتأكيد، وأنا لا أجرؤ على هذا

الاتهام، إنما من الممكن القول بأن الصياغة أو الموضوعات تقود أحياناً إلى ذلك لأنه بالنسبة إلى الخادمة الفلبينية يتردد دائماً في أوساط المغتربين، وأنا سمعت هذا الكلام في مكانين في دول الخليج، أن الخادمة الفلبينية سهلة وأنها هي التي تريد ذلك، لا.. هي تقع تحت قهر مزدوج هي خادمة يقهرها سيدها من أجل أن تفعل ذلك، هي ليست مخيّرة في ذلك.

من السمات العامة أيضاً التي يتسم بها هذا الجزء من المجموعة النتائج المترتبة على فكرة الانشغال بالحدث، المبالغة الشديدة مثلا في استقبال الزوج العائد، في قصة "فطيرة الفقراء" يجعل الزوجة ترتدي فستان فرحها الأبيض، وطرحتها الطويلة، وبناء على كلام الراوي في آخر النص، فإن الزوجة كانت في أواخر أيام الحمل، وقد بقيت أيام قليلة على ولادتها، أنا أرى أنه منفعل بالحدث جداً، ويريد أن يصل به إلى أقصى مداه، فيقوده هذا إلى إحداث نوع من المبالغة، الزوجة ترتدي الفستان وتذهب إلى المطار لاستقباله والفستان ضيق تماماً، والطرحة طويلة إلخ.... هذه الأشياء قد تبدو يسيرة، لكن في تصوري أن تراكم هذه الأشياء يكون له تأثيره السلبي على توصيل الوعي بالواقع، وهو وعي متحقق لدى العمري، لا أشك إطلاقا في تحقق هذا الوعي، لكن مثل هذه الصياغات، أو مثل هذا التقديم يؤثر تأثيرا سلبيا على توصيل الوعي بالواقع الذي يسعى هو إلى توصيله، لأنه مشغول بالنقد الاجتماعي وحريص على إن يقول أن الأدب وسيلة لاكتساب الوعي، ويمكن أن يكون وسيلة لتغيير هذا الواقع، لكن مثل هذا التقديم يشوش الرؤية التي يريد المؤلف أن يوصلها.

وتعد قصة "بستان الأزبكية" قصة بديعة، ومن أهم قصص المجموعة على الإطلاق. وقد وضح أنه كان واعيا بذلك، ومن هنا جعل عنوان المجموعة "بستان الأزبكية" وهو اختيار موفق إلى حد كبير، وهى تجربة فريدة بالنسبة إلى تجارب العمرى السابقة كلها، وهى أيضاً معالجة جديدة بالنسبة إلى القصة القصيرة على مستوى الكتابة القصصية فى مصر بصفة عامة، وإن عملنا الأكاديمى يتطلب دائماً متابعة الأعمال، والوقوف عند الظواهر المشتركة إلى آخره.

العمرى بدا متجاوبا بشدة مع "حديث عيسى بن هشام" بسبب فكرة ابتعاث الأموات من قبورهم، واعتبار هذا الميت وسيلة قصصية معينة على رصد التغير الذى طرأ على المجتمع المصرى من خلال إبراز المفارقة بين الماضى والحاضر، من هنا كان ابتعاث الخديوى إسماعيل، تلك الشخصية التى أشار إليها دائما بقوله "الرجل"، مرة واحدة فلتت منه وقال الخديوى، الفرق أيضا بين حديث "عيسى بن هشام" و"بستان الأزبكية" أن عيسى بن هشام هى بداية البدايات، فكرة ابتعاث الميت، الفكرة الثانية قيام القصة على وجود راو يتحدث بضمير المتكلم، وجود شخصية أخرى محورية مرافقة لهذا الراوى ، هى شخصية الميت الحى الذى ابتعث، الفرق بينهما أن وقائع "أحداث عيسى بن هشام" دارت فى إطار الحلم، أما وقائع "بستان الأزبكية" دارت فى إطار الواقع المادى المحسوس. وكان العمرى حريصا على أن يؤكد أن ما حدث كان واقعا، وليس حلم الغفلة. يقول:

"الواقع المجسد كان أمامى، وتفاصيله التى مزقت البقية الباقية من العقل والحكمة تسيطر بإحكام لا فكاك منه على أعصاب المخ، لقد حاولت فى البداية أن أتخيل أنه حلم الغفوة، لكن مقدم

الرجل البطيء رافعاً ساقا أمام الأخرى بتأن وإمعان، نازعاً إياهما من غراء الأسفلت المتقد، ومن ثم اقترابه منى جعلنى موقنا أنه حقيقة" (ص ٧٥).

الكاتب حريص على أن يقول أنه حقيقة، والمكان هنا يؤدى دوراً مهما، وهذا ما يجعل العمل عملا متميزاً "بستان الأزبكية" مكاناً ذا دور محورى، لا يقل أهمية إطلاقا عن دور الشخصيتين، معالجة الشخصية المشار إليها بكلمة الرجل – وما فهمنا بعد ذلك أنه الخديوى إسماعيل يتم فيها المزج بين الحقيقة والخيال، وهذه هى التقنية الجميلة التى لجأ إليها، والتى اعتمد عليها العمل القصصى كله، المزج بين ما هو حقيقى وما هو خيالى، وتصاعد هذا المزج عندما تحولت شخصية الرجل من حالة الغضب الشديد والاعتراض والاستنكار على ما حدث إلى شخصية مناورة مع الأمريكى، ثم متواطئة، ثم وقوعها بعد ذلك ضحية لبعض اللصوص الذين أخذوا منه الأموال التى اكتسبها من ذلك الأمريكى، هذه التقنية، أو الطابع الفنتازى للشخصية أكسب القصة بعداً جمالياً.

بالنسبة إلى المكان أيضاً، فإنه بمثابة بؤرة صديدية تتجمع فيها كل الخبائث التى لحقت الوطن وتنزّ بكل أنواع الفساد والانحلال والتدهور الذى أصاب الكيان المصرى. هذا المكان قدمه النص بوصفه دلالة حضارية تحققت فى الماضى، وتحقق من خلالها الانتماء، وتحققت الهوية أيضاً. هذه الهوية افتُقدت فى هذا الحاضر عندما قامت هذه الأبنية، وعندما تحولت الأماكن المحيطة بهذا البستان إلى صفقات مع الأجنبى الجديد، البديل للأجنبى الذى سبق أن احتل مصر منذ أكثر من مائة عام.

من هنا تأتى قيمة المكان التى حددت كيف فقـــدت الهويـــة، وكيف تم الاستلاب وكيف استوعب المصرى فى الآخر الأجنبـــى الجديد وهو الأمريكى. ومن هنا كانت إشارته دائماً إلى شعار يـــد الصداقة الأمريكية المصرية وإلى المشروب الأمريكى... إلخ.

القصة كلها قائمة على طابع ما يمكن أن نسميه فى البلاغـــة الّيجورى "Alleogory"؛ بمعنى أنها ليست رمزية لأنـــها واضحـــة ومباشرة، ولأن أى قارىء يمكن أن يصل بسهولة إلـــى المعـــانى الكامنة وراء هذا السطح، فالبستان هنا يمثل الوطن يمثل الهويـــة، يمثل كل هذه المعانى، لكن تغلب عليه السمة التسجيلية. واهتمـــام العمرى بتوصيل الرسالة أدى إلى اصطناع حيل تبدو غير مقنعـــة لدعم السرد والاستمرارية إلى الأمــــام، كمـــا أن هنـــاك بعـــض الاستطرادات لا تقدم ولا تؤخر بالنسبة إلى المعالجة القصصية.

وفيما يخص موقفه من المرأة فى هذا العمل بالتحديد "بســـتان الأزبكية": يتكرر ذكر المرأة في أكـــثر مـــن موضـــع، والمـــرأة مظلومة معه جداً، وهذه الملاحظة تنطبق على مجموعـــة "إكليـــل من الزهور" أيضاً. وهنا نجد أن الراوى يستدعى ذكرياته الخاصة لأول تجربة له مع المرأة فى الريف بالتحديد مـــع ناعســـة ابنـــة المواوى، وهو مغنّ شعبي، وليس اسماً لشخص، وقـــد تكـــررت الإشارة إلى هذه الذكريات فى أكثر مـــن موضـــع ص ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٣، مشيراً إلى ناعسة فى كل هذا. أيضـــاً يســـتدعى الراوى ذكرياته الخاصة لأول أنثى قاهرية فى حديقـــة الأزبكيـــة، والقارىء للقصة قد يرى أن استدعاء ذكريات من هـــذا النـــوع لا يتناسب مع مجال الأحداث ولا علاقة لهذا الاســـتدعاء بالقضيـــة المثارة فى هذه القصة، وهى قضية الانهيار الـــذى يتعـــرض لـــه كيان مجتمع بأسره يقوم بعد التحول الانفتاحى.

وأنـــا أرى أن الوظيفـــة الوحيـــدة لـــهذه الاســـتطرادات أو الاستدعاءات هي فتح شهية القارىء الذى يبحث عن هذه الإثـــارة. وقد يؤخذ العمرى بهذا الكلام ويدهش، والعمرى ليـــس متعمـــداً، لأنه لو راجعها بناء على هذا الاستدعاء فمن الممكـــن أن يكـــون مفيداً فى سيرة ذاتية، لأن هذه التجارب كان لها دور فى تكويـــن الوعى وتشكيله، وعى الشخصية بذاتها، بعلاقتها بـــالآخر، وإنمـــا هنا لا علاقة لها إطلاقا بالبناء، ويمكن حذفها ولن تؤثـــر، فضـــلا عن أن هذه الوظيفة تدعم المفاهيم المتدنية التى تجعل من المـــرأة مجرد موضع للشهوة أو وسيلة للمتعة، أو شيئاً مســـتعملاً فقـــط، وأنا أيضاً أعرف أن الكاتب لا يرى هذا، إنما أتحدث عن الـــراوى وطريقة استدعاء الذكريات.

يؤكد كلامى هذا أن الراوى فى أول صفحة فى قصة "بســـتان الأزبكية" (ص ٧٣)، باستعراض السلع الاستهلاكية التـــى مـــلأت البوتيكات حول سور الأزبكية. ولقد أغضبنى هذا الكـــلام، وهـــى كلها أشياء تتعلق بالمرأة يقول: "وإن أية امرأة تأتى إلى هنا مـــن أجل الحصول على شحنة كافية لتجديد خلايا أنوثتـــها لتســـاعدها على إشعال الرغبة عند من تريد ".هذا اتـــهام صريـــح للمـــرأة، وتصور يسىء حتى للرؤية الواعية التى يقدمها، بمعنى أنـــه واعٍ بتقديم تناقضات المجتمع الذى يعيـــش فيـــه، واع بـــالتحول واع بالفساد فلا بد أن يكمل هذا الوعى وعى أيضاً بـــالمرأة ودورهـــا ووجودها.

"المـــرأة واللغــــــة"*
مراجعة كتاب: عبد الله الغذامى

يتناول كتاب "المرأة واللغة" [١] للدكتور عبد الله الغذامـــي قضية مهمة تتعلق باللغة والهوية الأنثوية. وفي الوقــت الــذي يحرص فيه معظم (رجالنا) من الأســـاتذة المتخصصيـــن فـــي الأدب والنقد علي إنكار الهوية الجنسية، في الإبـــداع الأدبـــي، يقيم الغذامي دراسته على تساؤل طامح إلى استجلاء إمكانـــات اختلاف هوية الجنس، في إنجاز المـــرأة العربيـــة الإبداعـــي. يتساءل مؤلف "المرأة واللغة" عن الكيفية التي يمكن بها للمـــرأة تأنيث اللغة التي أسسها الرجال واحتكروا ممارستها، فأصبحت مستعمرة ذكورية، وما إذا كان فى إمكان المرأة تأسيس قيمـــة إبداعية "للأنوثة" في مقابل "الفحولة"، في كتابة تتحقـــق فيـــها سمات أنثوية؟.

يحرص المؤلف على أن يحدد- بوضوح- فـــي مقدمـــة كتابه أن عمله هذا "ليس بحثا في أدب المرأة، وليس دراسة فنية جمالية، ولكنه بحث وسؤال عـــن المنعطفـــات والتمفصـــلات الجوهرية فى علاقة المرأة مع اللغة، وتحولها من (موضـــوع)

*مجلة نور (نشرة دورية متخصصة فى عرض كتب المرأة)، صيف ١٩٩٧ .

لغوي إلي (ذات) فاعلة، تعرف كيف تفصح عن نفسها، كيف تدير سياق اللغة من (فحولة) متحكمة إلي خطاب بياني، يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح" (ص ١١).

وعلي هذا التحديد، تمثل النصوص الأدبية التي أنتجتها المرأة العربية- قديما وحديثا- مرتكزا رئيسا لدراسته، لكنه يختار منها النصوص السردية مادة لبحثه، وأعدًا بمشروع مستقبلي يتناول فيه الإنجاز الشعري للمرأة العربية من هذه الزاوية أيضا.

ولا يخفى على القارئة أو القارئ أن "الغذامي" يتبنى بعض التساؤلات التي طرحها النقد النسائى الغربي، في مراجعته الإنجاز الإبداعي النسائي العربي في الماضي والحاضر. وسنجد أن هيمنة هذه التساؤلات في ذاتها على مشروع الغذامي كانت سببا من أسباب التعميم والإطلاق اللذين يسمان هذه الدراسة، بدءا من عنوانها الذي وضعه لها: "المرأة واللغة"، فكل من هوية المرأة وهوية اللغة لا تتحدد إلا عندما نبدأ في قراءة الكتاب، حين نفهم أن هم المؤلف وانشغاله الأساسي هو المرأة العربية ودورها في تأنيث اللغة، بعد دخولها عالم الكتابة والثقافة الذي شيده الرجل وأغلقه على نفسه.

ينطلق المؤلف من قناعة أن تهميش المرأة وعزلها عن دوائر الثقافة أمر لا يخص ثقافتنا العربية وحدها، وإنما يشمل المرأة في العالم أجمع، إلا أن هذه القناعة ستوقعه في مزلق منهجي لا يمكن أن نتغافل عنه، حيث تبدو معالجته للموضوع

متعالية علي شروط الزمان والمكان، ممـــا يجعـل الإشـكال الخاص بالمرأة العربية وموقعها من الثقافة العربية فاقدا لأهـم خصوصياته.

يحتوى الكتاب على مقدمة تتضمـن مشـروع الدراسـة وأسئلته وتعريفا بمحتويات الفصول، وهي ثمانية يعرض فيـها المؤلف لعلاقة المرأة باللغة، وهي علاقة تتحقق عبر مرحلتيـن المرحلة الأولى أطلق عليها "زمن الحكى"، وتسـتغرق أربعـة فصول (من الأول حتى الرابع)، في حين أطلق على المرحلـة الثانية: "زمن الكتابة" وتستغرقها الفصول الأربعة الباقية.

فى الفصل الأول (الأصل التذكير)- وهو أطول الفصـول الثمانية- يفصّل الحديث عن قناعته بأن الثقافة العربية- مثـل بقية الثقافات الأخرى- بخست المرأة حقـها، وعملـت علـى استلابها، ويكشف المؤلف عـن شـواهد المشـهد الاسـتلابى العالمي، وينتقد المرأة العربية التي استسلمت لهذا الاسـتلاب، علي الرغم من حماسها الشديد للأنوثة ووعيها بالغبن الواقـع عليها، ويشير في هذا إلى التعبير عن ضمير الأنوثة بضمـير الذكورة، وسيطرة الضمير المذكر- في حالة التجريـب- فـي خطاب الكاتبات المتحمسات للأنوثة مثل ميّ زيـادة، ونـوال السعداوي وغادة السمان وسميرة المانع وسحر خليفـة... إلـخ (ص١٨-٢٢).

ويبرز المؤلف، أخيرا بعض مظـاهر الوعـي النسـائي الجديد في استخدام اللغة، ليحدد في النهاية فيما يشبه الوصايـا، الكيفية التي تتم بها عملية تأنيث اللغة، حتى تصبـح "الأنوثـة" موازية "للفحولة".

في الفصل الثاني: "تدوين الأنوثة"، يثير الغذامي قضية "المرأة مبدعة"، عبر الحكى الشفوي" الذي يجسده نص "ألف ليلة وليلة"، محددا كيف كانت المرأة المبدعة في هذا النص حريصة علي تحقيق شروط الثقافة الذكورية منتجة- أيضا- نصا غايته إرضاء الرجل، وإقناعه بأن المرأة ضرورة إمتاعية وآلة إنتاجية.

ويخصص المؤلف الفصل الثالث: "الجسد بوصفه قيمة ثقافية"، لوقفة طويلة أمام "حكاية الجارية تودد" في ألف ليلة وليلة، فيقدمها بوصفها نموذجا للأنوثة التي تحدث مفارقتها الأولى إزاء الرجولة. وهذه الحكاية- في رأيه- أول نص أدبي تتجسد فيه لغة المرأة، وتبرر فيه الذات الأنثوية بوصفها ذاتا قادرة علي الفعل وعلى المواجهة، ومن ثم النجاح والتفوق، ويتحول الجسد- في هذا النص- من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية.

لكن برغم انتصار الأنوثة في حكاية تودد- فيما يرى المؤلف- على الرجولة بعنفوانها وسلطانها التاريخي والاجتماعي، فإن ما تحمله الجارية تودد من ثقافة ليس من صنعها، إنما هي ثقافة الرجل وعلومه، حفظتها الجارية وأعادت إنتاجها كما أن هذه الثقافة استثمرت لصالح الرجل (سيدها) في النهاية. ويرى المؤلف، بناء على هذا، أن الحكاية وما تدل عليه من تحول نوعي في رؤية المرأة لنفسها وللعالم، لا تمثل إبداعا أنثويا يؤسس لخطاب نسوي خاص.

ويكشف المؤلف في الفصل الرابع: "احتلال اللغة- غزو مدينة الرجال" عن مظاهر أخرى تجسد علاقة المرأة باللغة في

"زمن الحكي"، قبل أن تمارس فعل الكتابة في العصر الحديث، حين يشير إلى بعض الحكايات المثبتة في مدونات الرجال، ويرى أنها من ابتكار الخيال الأنثوي، إذ إنها تجسد حلم المرأة في الاستقلال بمدينتها الخاصة، تمارس فيها أفعال الرجال، وهناك أيضا القصص التي تحكي عن جزيرة النساء اللائي يلدن دون رجال، كما يشير الغذامي إلي طقس شعبي كانت تمارسه نساء مكة حتى منتصف الستينيات، ويرى في تلك الحكاية الكرنفالية- عليَ حد قوله- مجاز الغائب والمفقود، حيث الغائب هو النص المكتوب الذي حاولت المرأة أن تكتبه فلم تستطع. غير أن المرأة- كما يرى الغذامي- لم تبتكر لغتها الخاصة، ولم تنتج ثقافتها الخاصة، برغم ابتكارها لحلمها في المدينة الخاصة بها أو الجزيرة المغلقة عليها.

أما الفصول الأربعة الأخرى، فيخصّصها المؤلف لتجارب المرأة التي بدأت فيها ممارسة الكتابة في العصر الحديث، حيث تخرج المرأة من "زمن الحكي" إلى "زمن الكتابة"، فلم تعد "شهرزاد" أو "تودد"، ولم تعد مجرد جسد يتوسل باللغة. وعلى هذا، يقدم "الغذامي" في الفصل الخامس: "من ليل الحكي إلى نهار اللغة" النقلة التي حققتها المرأة الكاتبة، حيث أصبحت (ذاتا) تمارس الكتابة، بعد أن كانت (موضوعا)، وأصبحت الكتابة وعيا جديدا يحول هذه الذات من المألوف إلي المجهول، ومن حياة القناعة والتسليم إلى قلق السؤال وقلق الوعي. غير أن هذه الذات الكاتبة لم تتحقق إلا بشروط الرجل، ولم تحقق لنفسها الاستقلال التام.

في الفصل السادس: "المرأة ضد أنوثتها"، يناقش المؤلف الصور المختلفة للمرأة فى كتابة غادة السمان الروائية، ليصل إلي نتيجة فحواها أن خطاب غادة السمان ضد أنوثتها، ثم يطرح تساؤله عن سبب الورطة الإبداعية عندها، بحيث تصبح لغتها ضد قرينتها المرأة؟ مرجعا إياها إلى فكرة عقلية الأقلية ومشكلة المرأة مع نفسها وبنات جنسها، مستندا في ذلك إلى بعض الدراسات الاجتماعية الأمريكية عن هذه المشكلة. وينتهى في هذا الفصل إلى أن كتابة المرأة- ونموذجها غادة السمان- تكشف عن قلق إبداعي حاد، ومعاناة مع الذات ومع الآخر، حيث تتصارع شروط الأنوثة مع شروط الفحولة، لأن القلم لا يزال رجلا، والنموذج الذكوري هو المثال القائم، ومحاولات التأنيث تواجه تاريخاً من الأعراف والتقاليد الذكورية التي اختارت بطلات غادة السمان أن تحبها.

ويحلل المؤلف رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ويقدمها بوصفها أنموذجا لإعلان الأنوثة عن نفسها، ومثالا لتأنيث اللغة، وهذا التحليل هو موضوع الفصل السابع. وفي "ذاكرة الجسد" يتوسم الغذامي الكتابة الواعية بالمفقود والواعية بالمطلوب، لكن علي الرغم من نجاح الكاتبة في اختراع مجازات أنثوية متطورة، يرى المؤلف أن مثلها مثل الجارية تودد: حينما امتلكت مقاليد حريتها وخلاصها، راحت تقرر الخضوع لنداء ذاكرة الجسد، وتسلم نفسها لولي أمرها، حتى ينتهي النص المؤنث بنهاية مذكرة لأن تأنيث اللغة وحدهَ لا يكفي، حيث إن الذاكرة لمّا تزل ذاكرة الفحولة.

في الفصل الأخير، يناقش المؤلف بعض الكتابات النسائية التي يراها تسعى إلى تأنيث الذاكرة، فكتابات رضوى عاشور (غرناطة)، ورجاء عالم (نهر الحيوان)، وأميمة الخميس (والضلع حين استوى)، وسحر خليفة ومنيرة الغدير.. وغيرهن، تسعى إلى استنبات مواقع للأنوثة في ذاكرة اللغة والتاريخ والثقافة.

جعل الغذامي علاقة المرأة باللغة تسير وفق نمو خطي ارتقائي يتدرج شيئا فشيئا، حتى يحقق أقصى المطلوب، وهو التأنيث الكامل المؤسس على تأنيث اللغة والذاكرة معا. ويبدأ هذا التدرج بتدوين الأنوثة، ثم احتلال الأنوثة للغة، ثم ممارسة الكتابة، بدون تأنيث، أي وفق شروط الآخر المذكر... ثم تأنيث اللغة، فالذاكرة. وعلى الرغم من أن الغذامي لا يؤرخ للكتابة النسائية السردية، فإن هذا التدرج الارتقائي لا يبعده عن شبهة الترتيب الزمني المتعاقب، وهنا يثار أكثر من سؤال مثل: على أي أساس تم اختيار الكاتبات المشار إليهن في الدراسة؟ وما الأساس في اختيار بعض أعمالهن؟ وأين نضع الفترات التي صمتت فيها المرأة عن الكتابة السردية؟ وهل تدخل كتابة ميّ زيادة ضمن الكتابة السردية؟ وهل يمكن أن نتوصل إلى تأنيث بدون استعادة شاملة لما كتبته المرأة؟ كما أن هذه المعالجة التطورية التي يقدمها الغذامي لعلاقة المرأة باللغة، تنم عن نظرة لاتاريخية، لا تقيم اعتبارا لاختلاف السياقات التاريخية الاجتماعية وتحولاتها، وحين ترى هذه المعالجة أن التطور يسير عبر خط مستقيم مستمر، فهي لا تقيم اعتبارا للانقطاعات أو القفزات والطفرات. وهذا يقودنا إلى تساؤل: هل يجوز أن

نطرح سؤال الخصوصية النسوية في التعامل مع اللغة (تأنيث اللغة). بالنسبة إلى النصوص التراثية (ألف ليلة وليلة مثلا) التي دونّها الرجال، ولم يتوفر لدينا حتى الآن أدوات علمية تساعدنا على إثبات أنها كانت من إنتاج المرأة. ولو سلمنا- بدون وجود هذه الأدوات- بأنها كانت من إنتاجها، على المستوى الشفاهي، بوصفها حكايات أبدعتها النساء ورويتها، فإنها قد خضعت للتذكير في مرحلة تدوينها- وقد أشار المؤلف إلى ذلك- حيث قام المدونّون الرجال بالانتقاء والحذف والإضافة والتطويع بما يوافق هوى الرجل؟

وهل يجوز الارتكاز إلى هذه النصوص القديمة، على سبيل التأصيل في الوقت الذى كان يمثل فيه دخول المرأة عالم اللغة والكتابة- في العصر الحديث- قطيعة مع الموروث، لأن ممارسة المرأة الكتابة كانت مواكبة لوعي جديد يتطلبه- إلى جانب اكتسابها حق التعليم وحق العمل- قيامها بأدوار ومطالب جديدة تماما، يمليها عليها المجتمع المدني الحديث، مثل المشاركة السياسية والنضال من أجل تحرير الوطن. ولعلنا لا ننسى مشاركة النساء في ثورة ١٩١٩، ولا ننسى- أيضا- خلاف هدى شعرواي مع سعد زغلول، لمّا لم يعترف الدستور بحقوق المرأة السياسية، وترتب علي هذا الخلاف أن أسست هدى شعراوي أول حزب نسائي سنة ١٩٢٣. في هذا المناخ الجديد تماما، كانت المرأة العربية قد بدأت ممارستها الكتابة، فما جدوى العودة إلى شهر زاد أو الجارية تودد أو نساء الجزر المعزولة؟

إن مفهوم التأنيث الذي اعتمد عليه الغذامي بدا غير محدد أو (عائما)، فهو ينسحب علي الاستخدام اللغوي فيما يتصل بتأنيث الضمائر أو تذكيرها، أحيانا، أو الاستخدام المجازي والصور، أحيانا أخري، وربما يستدل عليه من المواقف التي تتخذها الشخصيات النسائية الروائية في أعمال الكاتبات- المشار إليهن- خصوصا الموقف من الرجل، فى علاقتي الحب أو الزواج: وفى أغلب الأحوال، يخضع مفهوم التأنيث لتقدير الغذامي الشخصي الذي يتسم بنوع من التعسف، في تقديره لمعني الأنوثة أو الطريقة التي يستقبل بها النص، فإدانته- مثلا- للكاتبة أحلام مستغانمي ومساواتها بالجارية تودد (ص٢٠٦)، فيها كثير من التعسف في الفهم [٢] لقد جعلت الكاتبة بطلة روايتها "ذاكرة الجسد" تتزوج رجلا في عمر أبيها ممن سرقوا الثورة الجزائرية، فحازوا المجد والثراء والنفوذ، فكان اختيار (حياة) خيانة لأبيها الشهيد الذي كان أحد قادة نضال الثورة، وكان اختيارها- أيضا- خيانة للرجل الذي أحبها (خالد) ورفيق أبيها في النضال. وزواج (حياة) من ذلك الرجل لا يمكن أن يفهم أو يفسر بسقوط المؤلفة في يد سيدها- مثلما يري الغذامي! إنه اختيار يشف- في أحد معانيه- عن ازدواجية المرأة (البطلة- حياة) فى هذه الرواية وهي ازدواجية لا ترتد إلى ملائكية أو بهيمية- كما تحسب أمينة غصن- وإنما تكشف عن تناقض تقع فيه المرأة الإنسانة بكل ما تحمله كلمة "إنسانة" من تناقضات وتعقيدات [٢]

يبدو مؤلف "المرأة واللغة" مخلصا لثقافته الذكورية الاستعلائية، ليس فحسب في تحديده لشروط اللغة وفرض

وصاياه في ما ينبغي وما لا ينبغي وتحديد معايير (وســـمات) النص الأنثوي الذي تأنثت لغته وذاكرته، وإنما أيضا في حديثه عن المرأة، مطلقا، بوصفها أنثي تحمل سمات ثابتة طبيعيـــة، فالمرأة الأمريكية أو الأوروبية هي ذاتها المرأة العربية. لقد بدا تعامل المؤلف مع المرأة بوصفها كائنا طبيعيا يحمـــل ســـماته الثابتة معه منذ الميلاد.

من هنا لا يجد المؤلف غضاضة في أن يعمم نتائج بعض الدراسات الغربية المعنية بالمرأة لتشمل المرأة العربية، ومـــع الإقرار بأن المرأة الغربية غبنت وهمّشت واستوعبت في الثقافة الذكورية، بحيث لا يمكن إنكار وجود أرضية مشـــتركة بيـــن المرأة فى عالمنا العربي والمرأة الغربية، من حيـــث المعانـــاة والغبن والتهميش، لكن يظل لكل خصوصيته ويظـــل لمعانـــاة المرأة العربية خصوصيتها الفادحة، وقد أبرز المؤلف- بشـــكل جلي- معاداة الثقافة العربية الموروثة لتعليم المرأة وتأكيد هـــذه الثقافة لتذكير اللغة (وإن كنت أبدي تحفظـــي علـــى التفســـير الشخصي للعبارة التي افتتح بها المؤلف الكتاب).

إن عناية المؤلف برؤية المشهد الاستلابي العالمي للمـــرأة - على الرغم من اهتمامه الأكيد باســـتلاب المـــرأة العربيـــة وتعاطفه مع قضاياها - جعلته يغفل بوعي أو بلا وعي- رؤيـــة كتابة المرأة العربية بشروطها التاريخيـــة الاجتماعيـــة، فـــلا يمكن، بأية حال، عزل كتابة المرأة العربية منذ بداياتها الأولى، في أواخر القرن الماضي، عن حركة النهضة العربية، وتحديث المجتمع العربي، وقضية تحرير المـــرأة والحركـــة النســـائية العربية وقضية التحرير الوطني والاستقلال... ثم التحـــولات

والتغيرات الاجتماعية التي طرأت علي المجتمع العربي بعد الاستقلال وطبيعة الأدوار التي أسندت إلى المرأة والتغير الذى لحق منظومة القيم والمواضعات والتقاليد... إلخ.

فالشروط التي كتبت في ظلها عائشة التيمورية غير الشروط التي كتبت فى ظلها مي زيادة وباحثة البادية، غير الشروط التي كتبت فى ظلها فدوى طوقان، وغيرها فى حالة لطيفة الزيات أو غادة السمان، وغيرها فى حالة رضوى عاشور أو هدي بركات أو سحر خليفة. وبالتأكيد فإن الشروط التي تكتب في ظلها كاتبات الجزيرة العربية والخليج مثل رجاء عالم ومنيرة الغدير وأميمة الخميس شروط مغايرة، مع أن كل هؤلاء ينتمين إلى موروث ثقافي واحد. فضلا عن أن الظروف الفردية الخاصة بكل مبدعة من هؤلاء لها تأثيرها في إبداعها (الانتماء الطبقي والديانة، ومستوى التعليم، ونوع العمل، ومجال الاهتمام، ومستوى الوعي، والضغوط الاجتماعية التي يمارسها مجتمع كل منهن). وعلى الرغم من أن "الغذامي"، في طرحه لأسئلته، تعرّض إلى الظروف الشخصية لبعض الكاتبات الرائدات، مثل باحثة البادية فإن إثارته كانت وليدة تقديره الشخصي.

وحين يُسلم الغذامي تسليما مطلقا بحقيقة أن جميع الأديان كرمت المرأة، وينسب هذه القناعة- بارتياح شديد- إلي النساء بدءا من "ميّ زيادة" ونهاية بـ "ميّ غصوب" (ص٩و١٦و١٧)، لينطلق إلي القول إن الإشكال الخاص بتهميش المرأة إشكال الثقافة في الشرق والغرب، علي حد سواء- يغفل أن هذا الجمع المطلق بين الثقافتين غير سليم

منهجيا وإنما ينطوي على مغالطة كبرى؛ ذلك أن الثقافة الغربية قطعت مع جذورها الدينية بتأثير حركة التنوير، ولهذا فإن حركة تحرير المرأة فى أوروبا- مثلا- بدأت من مهاد مغايرة نوعيا مقارنة بحركة تحرير المرأة العربية، ومن هنا، فإن دواعي الكتابة لدي المرأة العربية، وعوائقها وكوابحها وقيودها التي تعاني منها حتى الآن، مغايرة نوعيا- أيضا- لما لدى المرأة الغربية ولعله من المهم أن أشير إلى أن دخول المرأة عالم اللغة والكتابة في العصر الحديث لم يكن محفوفا بشراسة أو وحشية – مثلما أوحي بذلك الغذامي بقلمه "المذكر"- ولم يكن معركة ضارية تستهدف الرجل خصما أو عدوا، وإنما كان مرتبطا بدور التنوير والتوعية الذى يستهدف انتشال المرأة من وضعيتها المتخلّفة والمتدنية، بمقارنتها بالرجل الذي يشاركها الحياة من جهة، وبالمرأة الغربية التي غدت أنموذجا يتطلع إليه، في ذلك الوقت، من جهة أخرى، خصوصا أن دخول المرأة عالم اللغة والكتابة بدأ فى ظل حماية أبوية من الرجال، برغم وجود نهضة نسائية كتابية مستقلة فى زمن مبكر منذ أواخر القرن التاسع عشر، جسّدتها الصحافة النسائية وبعض كتابات النساء، ولم يكن هذا الوجود صاخبا أو عدوانيا بقدر ما كان يحمل، أحيانا بعض أنّات النساء أو ضجرهن من استبداد الرجل، وربما كان يحمل استياءهن من الوصاية المفروضة عليهن من الرجال أو يتضمن تأملهن للمسألة كلها. باختصار، لم تكن كتابة النساء حربا أو صراعا ضد الرجل، وإنما كانت مرتبطة – وموجّهة- بوعي المرأة الاجتماعي العام الذي يتطلب منها محاربة القيم التي ترسخ تخلف المرأة وتدنّيها،

ومحاولة بث ثقة المرأة بنفسها، بقدراتها لمجاوزة وضعها، حتى لا تكون مجرد ملحق أو تابع للرجل.

هذا ينقلنا إلى اللغة التي عرض بها الغذامي قضية التأنيث والمجازات التي استعملها في هذا الكتاب، حيث يبدو مخلصا أشد الإخلاص للفحولة والقلم المذكر. يلح الغذامي على تصوير بداية إسهام المرأة، ثم دخولها وممارستها تأنيث اللغة عبر المحكي والمكتوب. بأنها اقتحام أو غزو أو احتلال أو خطف القلم المذكر أو تحرش أو تربص. ومثل هذه المجازات تنطوي على كثير من المبالغة التي لا تفيد، ولا علاقة لها بواقع حال المرأة العربية مع الكتابة، وإن كانت تضمر داخلها تعاطف المؤلف وحسن نيّاته بالنسبة إلى المرأة.

لقد فتح الغذامي مجالا- أظنه لا ينتهي- للتساؤل والحوار حول قضية لمّا تزل وليدة في واقعنا الثقافى، كما أنها غير معترف بها من قبل كثير من الرجال والنساء على حد سواء، وفى الوقت نفسه فإن إجراءات البحث فيها تبقى موضع خلاف والتباس بين المتفقات والمتفقين حول أهميتها. وفى كل الأحوال هذا لا يمنع من الإقرار بأهمية تبادل وجهات النظر فى هذه القضية بين النساء والرجال، اتفاقا واختلافا، لكن الأكثر أهمية أن تسعى امرأة اليوم إلى طرح أسئلتها بنفسها، لا أن تنتظر من يحقق لها ذلك نيابة عنها، حتى لا تخضع للوصاية أو الاستلاب وتصبح عاجزة عن تقرير مصيرها حاضرا ومستقبلا.

الهوامش

(١) **المرأة واللغة**، د. عبد الله محمد الغذامي، الناشر / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء/ ١٩٩٦ ص ٢٤٥ ،مجلة "نور" (نشرة دورية متخصصة في عرض كتب المرأة)، صيف ١٩٩٧.

(٢) يمكن الرجوع إلى إدانة المؤلف للكاتبة "مي زيادة" المؤسسة على التعسف في فهم النص، وأود الإشارة هنا إلى أن هذا النص جزء من رسالة لمي إلي جبران خليل جبران (المرأة واللغة، ص١٥٣ وما بعدها).

(٣) أود أن أحيل المؤلف إلى قراءة أمينة غصن لرواية "ذاكرة الجسد" في كتاب "باحثات"- كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، بيروت، العدد الثاني، ١٩٩٥ (ص١٤٧-١٦٠)

المحتوى

كتب أخرى للمؤلفة:

١- صورة فى شعر بشار بن برد (تحت الطبع)

٢-نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندى حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

٣-الموقف من القص فى تراثنا النقدى، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.

صدر فى السلسلة

١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للأكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد

الأعداد القادمة

بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب
وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية .... د. نجيب التلاوى
سميولوجيا الخطاب الشعرى،................... أحمد مجاهد
روائى من بحرى......................... حسنى سيد لبيب
الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى
القصيدة الحديثة...................... عبد المنعم عواد يوسف
أوراق ومسافات......................... حسن الجوخ
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين .... محمد مهدى الشريف

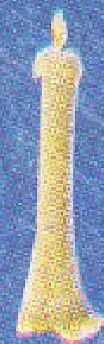
رقم الإيداع : ١٠١٥٤ / ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراففيتلي سابقاً)





الأمل للطباعة والنشر



الثمن
أربعة جنيهات